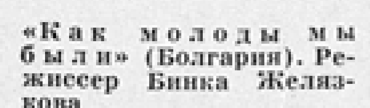
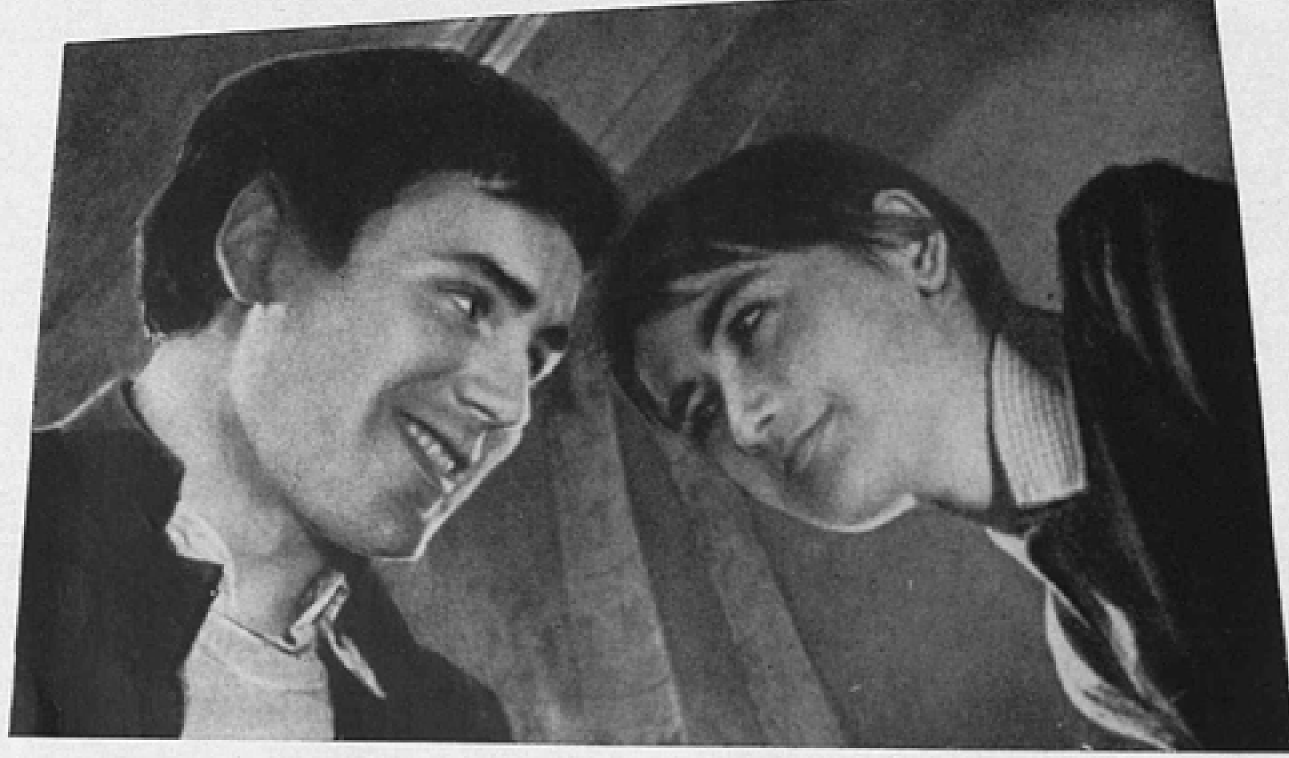

Искусство
КИНО
8. 1961



Нгок Лан в фильме «Огонь на второй линии фронта» (Демократическая Республика Вьетнам). Режиссер Фан Ван Хуа



«Как молоды мы были» (Болгария). Режиссер Бинка Желязкова



«Рассказы о революции» (Куба). Режиссер Томас Гутьеррес Алеа





Тамара Милетич в фильме «Загон» (Франция). Режиссер Арман Гатти

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадры из фильмов: «Друг мой, Колька!» (вверху), «Карьера Димы Горина» (в центре), «Каток и скрипка» (внизу).
На второй и третьей страницах — кадры из фильмов, показанных на II Международном кинофестивале в Москве.

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО, ПРОНИКНУТЫЕ ОПТИМИЗМОМ И ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩИМИ КОММУНИСТИЧЕСКИМИ ИДЕЯМИ, ИГРАЮТ БОЛЬШУЮ ИДЕЙНО-ВОСПИТАТЕЛЬНУЮ РОЛЬ, РАЗВИВАЮТ В СОВЕТСКОМ ЧЕЛОВЕКЕ КАЧЕСТВА СТРОИТЕЛЯ НОВОГО МИРА.

Из проекта Программы Коммунистической партии Советского Союза



8
АВГУСТ
1961

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

УЧАСТНИКАМ II МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В МОСКВЕ

От имени Правительства Советского Союза и от себя лично сердечно приветствую участников и гостей Второго Московского международного кинофестиваля.

Международный кинофестиваль, открывающийся в столице Советского Союза Москве, — большое событие в культурной жизни народов.

Искусство кино обладает могучей силой воздействия на сердца и умы людей. Каждый хороший фильм глубоко волнует и радует, находит живой отклик в сердцах миллионов зрителей, помогает им в борьбе за лучшие идеалы человечества.

Это особенно важно в наш век, когда все честные и мыслящие люди объединяют свои усилия, добиваясь, чтобы ни наше, ни будущие поколения не испытали ужасов новой войны.

Искусство кино может многое сделать для укрепления дружбы и взаимопонимания между народами, для утверждения высоких моральных принципов. Вот почему девиз Московского кинофестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» является благородным девизом.

Можно надеяться, что Московский кинофестиваль сыграет важную роль в дальнейшем развитии международных культурных связей, в расширении обмена художественными ценностями между странами, в объединении усилий всех деятелей киноискусства, в благородном деле борьбы за мир и прогресс.

Горячо желаю деятелям кино новых успехов в создании волнующих, правдивых произведений, проникнутых стремлением к миру и счастью всего человечества.

Н. ХРУЩЕВ

9 июля 1961 г.

Открытие Второго Международного кинофестиваля в Москве ознаменовало начало одного из интереснейших и крупнейших смотров достижений киноискусства последних лет.

Во Дворце спорта Центрального стадиона имени В. И. Ленина на торжественное открытие фестиваля прибыли руководители партии и правительства, иностранные делегации и гости. Перед собравшимися с речью выступила министр культуры СССР Е. А. Фурцева.

Речь Е. А. Фурцевой

Дорогие зарубежные гости! Друзья и товарищи! Разрешите от имени Министерства культуры СССР, Организационного комитета Союза советских кинематографистов и от себя лично горячо приветствовать участников Второго Московского международного кинофестиваля и всех прогрессивных деятелей киноискусства, которые сегодня мысленно с нами.

Позвольте также выразить самую искреннюю признательность как гостям фестиваля, так и всем, кто откликнулся на наше приглашение и находится в этом зале.

Московский кинофестиваль, пожалуй, самый молодой среди других международных кинофестивалей. Однако он уже завоевал признание мировой кинематографической общественности. Об этом красноречиво говорит факт участия в фестивале более чем 50 стран, трех международных организаций и приезд такого большого количества гостей, которые присутствуют сегодня на открытии фестиваля.

Всего два года прошло с момента, когда состоялся Первый Международный кинофестиваль в Москве, но как много изменилось в мире за этот короткий срок.

Кино — великий летописец времени, и если день за днем проследить события и явления, запечатленные на пленку, то перед нашим взором пройдет волнующая повесть о жизни и судьбах народов. И я думаю, что выражу общее мнение, сказав, что главным и общим в жизни всех народов было и остается стремление к счастью и миру на земле.

Второй Международный кинофестиваль в Москве проводится в условиях, когда во всех странах, на всех материках и континентах ширится движение против новых военных угроз и опасностей. Народы, многому научившиеся на трагическом опыте прошлых кровопролитий, хотят жить в обстановке мира и созидания. Борьба за мир — это веление времени, это воля сотен миллионов людей труда.

В эти дни перед всеми деятелями искусств с новой силой встает вопрос великого гуманиста Максима Горького: «С кем вы, мастера культуры?».

Совесть художника, сознание им своей ответственности перед народом и историей властно требуют, чтобы искусство служило миру и гуманистическим идеалам защиты человека.

Московский международный кинофестиваль проводится под девизом: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Идеи девиза фестиваля объединяют прогрессивных кинематографистов всего мира. Различия в политических и творческих взглядах, которые существуют среди деятелей кино разных стран, не могут, не должны помешать их целеустремленному творчеству во имя мира, дружбы и счастья народов.

Что касается советских кинематографистов и деятелей кино всего социалистического лагеря, то для них идеи гуманизма и миролюбия — твердая основа всех их

творческих исканий и усилий. Этим благородным идеям они следуют по зову сердца и своему глубокому убеждению.

Социалистическое киноискусство по самой своей природе — искусство высокого гуманизма.

Свое высокое призвание мастера советского кинематографа видят в служении человеку, в том, чтобы прославлять его созидательный труд, раскрывать богатый духовный мир человека, окрылять его благородные стремления и страстно звать в будущее.

Мы — советские люди — большие оптимисты. И это понятно. У того, кто строит новое, мысли всегда устремлены в светлое будущее. А будущее нашей страны, нашего народа прекрасно! Экономика, наука, культура нашей страны находятся на большом подъеме.

Сегодня мы покажем вам документальный фильм «Первый рейс к звездам», рассказывающий о первом в мире космонавте Юрии Гагарине. В подвиге этого замечательного человека воплотились достижения нашей науки и техники, творческий труд ученых, инженеров и рабочих.

Конечно, создавать кинопроизведение о человеке наших дней — нашем современнике — дело очень сложное, но зато какое почетное!

Трудно переоценить огромную роль кино, как самого массового и популярного в народе искусства, и это возлагает огромную ответственность на всех деятелей киноискусства.

Идти в ногу со временем, с его передовыми идеями — вот истинное призвание подлинного художника!

Идеи гуманизма, мира и дружбы народов дороги нам не только как идеи, определяющие общественную направленность прогрессивного искусства. Они придают самому искусству внутреннюю силу, ибо являются здоровой и плодотворной основой его развития.

Целеустремленность, жизненная правдивость и художественная убедительность — таковы основные требования, предъявляемые к современному искусству.

Мы надеемся, что эти и другие важнейшие проблемы развития современного киноискусства вызовут большой и интересный разговор на дискуссиях, которые будут проводиться во время фестиваля.

С большим удовлетворением мы отмечаем, что наряду с государствами, имеющими высокоразвитую кинематографию и традиционно участвующими в международных фестивалях, на нашем фестивале представлены многие страны Африки и Азии, пока еще не имеющие большой кинопромышленности, но которая у них безусловно будет!

Нет никакого сомнения, что творческая энергия, исторический опыт и национальные традиции народов этих стран послужат основой художественного творчества и они скажут свое слово в развитии киноискусства.

Мы надеемся, что дни фестиваля в Москве будут для всех наших гостей приятными днями дружеских встреч, помогут лучше узнать друг друга и обогатиться опытом для новых творческих свершений.

Позвольте мне от всей души еще раз приветствовать участников фестиваля, пожелать фестивалю полного успеха, а каждому из вас — новых творческих радостей, здоровья и счастья.

Пусть наш фестиваль послужит дальнейшему укреплению культурных связей между народами, великому делу борьбы за мир во всем мире!

МЫСЛЬ ХУДОЖНИКА

Думая о предстоящем XXII съезде КПСС, советские кинематографисты испытывают потребность мысленно взвесить свой вклад в строительство коммунизма. Достаточно ли действенно наше искусство, несет ли оно народу должный заряд энергии, бодрости, нравственной силы? Способны ли наши фильмы зажигать идеями коммунизма человеческие сердца? Необходимы ли они людям как источник духовной жизни, как предмет художественного наслаждения?

Можно сказать уверенно и твердо: да, лучшие создания советского киноискусства работают на коммунизм. Они рождены целеустремленной, мужественной волей художников, не желающих разменивать свой талант на пустяки. Лучшие наши кинокартины несут в себе волевой и интеллектуальный заряд, вложенный в них художниками-коммунистами, партийными и непартийными, связанными с жизнью народа и верящими в то, что искусство способно сделать многое для народа.

Отдавать искусству самые большие мысли, самые сильные чувства учили Белинский и Чернышевский, Пушкин и Толстой, Горький и Маяковский, вся великая плеяда русских художников XIX и XX веков. На их прекрасном примере служения народу выросло наше революционное искусство, выпестованное ленинской партией еще в предреволюционные годы, а потом в годы вооруженной борьбы за власть Советов, в годы первых пятилеток и Великой Отечественной войны, в нынешние годы развернутого строительства коммунизма.

С этих позиций мы и хотим оценивать любой новый сценарий и фильм. Время напряженной идеологической борьбы вовсе не миновало, и не может талантливый художник ставить перед собой задачи попроще, полегче. Это прежде всего унизило бы его самого как художника. Коренной, основной признак советского искусства — его революционная, коммунистическая действенность. Мы хорошо знаем, что для миллионов советских рабочих, колхозников, интеллигентов имена Чапаева, Максима, Сани Соколовой, профессора Полежаева, рядового Алеши Скворцова, коммуниста-строителя Василия Губанова, учительницы Варвары Васильевны, летчика-фронтовика Алексея Астахова столь же весомы, как имена реальных людей — близких и дорогих товарищей. В лучших своих произведениях советское киноискусство доказывает, что фильм может быть «полководцем человечьих воль». Мы знаем, как такие фильмы создавались и создаются. Мы видели, как характеры героев любимых фильмов словно множились в народе, рождали себе подобных — и это был, может быть, самый драгоценный пример слияния искусства с жизнью.

И не только героические, но и сатирические образы, история их вторжения в жизнь учат тому, что добрая воля художника, воплощенная талантливо, мастерски, приносит зримый результат. Немало бюрократов в жизни получили кличку «Бываловых», немало болтунов, невежд отныне именуются «Огурцовыми». Сатирическое искусство также делает свое прекрасное дело, помогая распознавать и отбрасывать гниль и дрянь.

Если говорить о том, каково главное приобретение советского искусства вообще и киноискусства в частности, то можно с уверенностью утверждать: оно увидело в действительности и воплотило в совершенно конкретных образах черты людей, способных построить прекрасную жизнь и строящих ее. Искусство прошлых веков мучительно искало самый тип «положительного героя», и лучшие, наиболее человечные его персонажи страдали от того, что видели в мире бесконечную, казалось бы, дисгармонию. Радость советского художника в том, что его герой знает, к чему приложить силы, видит, что его труд, подвиг не пропадают даром. Это многого стоит. Плоды коллективных трудов в Советской стране, в братских социалистических странах уже принесли ощутимые результаты. Уже не мечта, а реальный жизненный факт то, к чему веками стремилось искусство— победа разума над безумием, человеческого над зверским, справедливости над бессердечием.

Н. С. Хрущев в своем выступлении «К новым успехам литературы и искусства» отметил заслуги советской народной интеллигенции в служении коммунизму, призвал к еще более дружной, вдохновенной работе, к созданию художественных произведений, воспевающих лучшее в людях.

Советская художественная интеллигенция действительно сплочена общими жизненными целями, в ее среде нет людей безразличных к большим задачам нашего искусства. Нет никакого сомнения в том, что тип высокоидейного, партийного по духу художника стал преобладающим в среде советской художественной интеллигенции. И если мы все же время от времени являемся свидетелями того, как фильмы разочаровывают зрителей, огорчают своей мелкотравчатостью, а то и вовсе пустотой, то причину следует искать в недостаточной нашей взаимной взыскательности.

Киностудии существуют в нашей стране и во всех социалистических странах — это их отличие уже определилось исторически — не как случайные объединения приглашенных лиц, связанных друг с другом только ближайшей постановкой, а как к о л л е к т и в ы, как творческие ансамбли, рождающие общие, всем участникам одинаково дорогие произведения искусства. Так, «Ленфильм», создавший «Чапаева», трилогию о Максиме, «Депутата Балтики», «Великого гражданина», прославился именно как коллектив, связанный взаимной доброжелательностью и взаимной взыскательностью. Творческие споры на «Ленфильме» при создании этих лент — это споры проницательных и прямодушных художников, уверенных в том, что талантливому человеку критика не обидна, что художник духовно обогащается благодаря честной остроте суждений на заседании ли совета студии, или просто в дружеской беседе. Спросите коренного ленфильмовца — чем более всего дорожил он всегда на студии? Он скажет вам: «Коллективом!». Это истина, а не громкое слово. И на «Мосфильме» Пудовкин, Эйзенштейн, Довженко умели говорить друг другу и более молодым товарищам правду в глаза, если видели, что в сценарии нет большого идейного посыла и фильму грозит интеллектуальная мель.

Надо и теперь подавать сигнал товарищу по студии — с самой большой прямотой и самой подлинной добротой,— если нет в сценарии, в режиссерском замысле того, что сделает фильм ценностью в глазах народа. Этого требует этика советского художника, в этом смысл слов «творческий коллектив».

Если бы мы перелистали стенограммы Художественного совета «Мосфильма», то почти на каждой странице нашли бы пылкие восторги по поводу чуть ли не любого нового фильма и сценария. Порой складывается тон неискренних взаимных умилений. Тон, неприличный для студии, где рождались шедевры советского кино.

Сценарист принес на студию еще только, в сущности, набросок сценария, с незрелой, не воплощенной в действие мыслью. Правда, в сценарии было несколько заманчивых, забавных эпизодов. Режиссер, жаждущий комедийного сценария, торопится, он полагает, видимо, что многое можно будет домыслить на ходу. И вот начались съемки. Вскоре выясняется, что надо менять исполнителя главной роли, потому что совершенно непонятен замысел играемого им образа. При этом дописываются, переписываются центральные эпизоды сценария, вопреки старой пословице «на ходу коней не перепрягают». И вот появляется фильм «Человек ниоткуда» — в нем есть смешные трюки, красиво снятые кадры, забавные реплики, однако нет мысли! Нет сколько-нибудь острой, куда-либо «стреляющей» мысли.

Вряд ли товарищи по студии не представляли себе, к чему может привести неподготовленная работа. Их деликатное молчание сослужило плохую службу не только съемочной группе, но и всему коллективу студии, ибо неудача товарища по работе—это и их неудача. Только в обстановке к о л л е к т и в н о й ответственности можно добиться такого положения, когда будет прочно и навсегда закрыт путь к экрану плохим фильмам.

Режиссура — это прежде всего мысль. Таков урок полувекового развития режиссерского искусства. Поучительна в этом отношении история формирования мастерства авторов великого «Чапаева», отразившаяся в записях Сергея Васильева (они опубликованы в четвертом номере нашего журнала). Это история созревания ищущей, требовательной, взволнованной мысли, желающей постичь суть жизни и тайны искусства. Именно т а й н ы — как постигают ученые тайны природы.

Крупнейшие кинематографисты мира считают для себя необходимым разобраться во всех тонкостях замысла д о п е р в о й с ъ е м к и. И не только разобраться, но и обсудить с товарищами, учитывая сложность кино как искусства, разнообразие зрительских аудиторий, необходимость найти самый точный киноязык для изложения глубокой мысли. Неясность сценарного замысла приводит к нечеткости режиссерской концепции, и талантливые кинематографисты, от которых все мы ждем самых больших результатов, делают фильмы, справедливо вызывающие критические оценки.

Мысль художника — страстная и неповторимо-индивидуальная, передающая и глубину жизненных явлений, и глубину творческого отношения автора к ним,— вот чего мы прежде всего ждем от кинематографиста.

Белинский называл художественное произведение поэтическим анализом общественной жизни. Пусть ученое слово «анализ» не смущает ни возвышенного трагика, ни веселого комедиографа. В самом деле, разве не раскрывают нам важные стороны жизни любимые наши трагедии и жизнерадостные комедии? Не в этом ли их увлекательность?

Анализ — это наблюдательность, зоркий глаз писателя, режиссера, актера, мысль художника-современника, с сердечным волнением участвующего в борьбе нового против старого, торопящего завтрашний день и переносящего из него, сколько возможно, в сегодня. Вот что такое «анализ» в искусстве. Вот что такое «режиссерская мысль». Разве не является примером именно такого поэтического проникновения в самые сложные пласты общественной жизни новый фильм Григория Чухрая «Чистое небо»?

Нестерпимо встречаться с пониманием режиссуры как не столь уж хитрого ремесла, дающегося в руки пробивного человека, прослужившего много лет ассистентом и потому требующего повышения в должности, как очередного чиновного звания. Режиссер наряду с кинодраматургом — олицетворение силы и симфонической сложности современной кинематографии. Это редкое и прекрасное призвание. Руководитель студии плохо справляется со своими обязанностями, если не умеет отличать режиссеров талантливых от неталантливых и доверяет постановку фильма, исходя только из требований настойчивых «штатных единиц».

Наши студии оснащены большим редакторским аппаратом. Он выполняет большую и важную работу, но нередко уделяет чрезмерное внимание подробностям сценария, вместо того чтобы сделать осмысливание идейной основы будущего фильма главным содержанием взаимоотношений с писателем и режиссером. В сущности, этого и надо в первую очередь ждать от студийного редактора.

Необходимо создать на студиях атмосферу творческо-теоретических исканий. Кинематограф — молодое искусство, и молодость его — при всех хороших сторонах молодости — имеет и слабые стороны. Одна из них — неустойчивость некоторых основных теоретических принципов киноискусства. Опыт лучших фильмов уже ясно показал, что они по природе своей драматургичны, то есть вырастают на умело разработанном драматическом конфликте. Киноискусство вбирает в себя и опыт, скажем, художественной прозы, поэзии и драгоценные свойства пластических искусств, но это возможно в той степени и это до тех пор плодотворно, пока и в прозе и в поэзии кинематографист находит драматургию, пока пластические средства служат в фильме развитию и воплощению драматического «зерна».

Но ведь даже среди самых лучших кинорежиссеров можно до сих пор встретить отрицателей драматургии. Можно встретить среди них ниспровергателей актерского искусства и всего, что с ним связано,— надежно построенных ролей, тонкого артистического перевоплощения, активного участия актера в творческом процессе.

Теоретические заблуждения ряда режиссеров в оценке кинодраматургии и мастерства киноактера приводят их к вполне очевидным промахам в творческой практике. Число таких промахов можно сократить, если теория киноискусства станет предметом коллективных занятий, совместных раздумий киномастеров.

Наша кинематография действительно полна сил. Она вырастила отличнейшее пополнение. Охотно идут в киноискусство новые и новые творческие силы. В обстановке большого подъема после XX и XXI съездов партии особенно обиден и заметен, если так можно выразиться, каждый фильм-промах. Он кажется пережитком авторско-режиссерского безмыслия, безынициативного отношения к искусству. Но ведь искусство и творческая инициатива совершенно неразделимы.

Второй Московский международный кинофестиваль послужил доброму делу сплочения прогрессивных сил мирового киноискусства. На нем наша кинематография достойно показала свое лицо и творческое направление, во всех отношениях соответствующее благородному девизу фестиваля.

С хорошим творческим настроением идут мастера советского кино к XXII съезду родной Коммунистической партии. Еще больше дорожить правом называться советским кинематографистом, не мириться с дурным ремесленничеством, не прощать ни себе, ни товарищу средней работы, любить в кинематографии творческую силу, способную служить самому благородному человеческому делу — строительству коммунизма,— вот чему учит нас жизнь.

МОЛОДЕЖЬ — БУДУЩЕЕ МИРА! Эта мысль звучала, как основная тема Всемирного форума молодежи в Москве. Мы рады познакомить наших читателей с молодыми кинематографистами—писателями, режиссерами, актерами, входящими сегодня в жизнь советского киноискусства и тем самым—в большую жизнь современников.

Р. ЮРЕНЕВ

Еще одна волна...

Вспомним, с каким волнением обсуждали мы первые фильмы молодых. Это было сравнительно недавно: лет пять назад. К тому времени уже кончился и пресловутый «период малокартинья», когда производство фильмов искусственно ограничивалось, жанры делились на «ведущие» и «опасные», а самым молодым режиссерам было около пятидесяти лет. Кончился к тому времени и лихорадочный период резкого, всеми средствами, увеличения количества фильмов, когда поспешно фиксировались на кинопленке готовые спектакли и обозрения, когда литераторы приносили на студии свои старые, не поставленные по разным причинам сценарии, а к постановкам приступили люди, дебютировавшие еще до войны и лет пятнадцать промаявшиеся в сорежиссерах или на дубляже.

Новый, сегодняшний период жизни нашего киноискусства был освещен решениями XX съезда партии.

Этот период жизни советского киноискусства можно назвать периодом молодых.

Молодые пришли сразу: уверенные, энергичные, профессионально и идейно зрелые. Их бурное вторжение в кинопроизводство стало большой радостью для нашего искусства. И пора во весь голос сказать, что эта радость не свалилась к нам с луны, не была ни чудом, ни неожиданной случайностью. Она пришла из ВГИКа.

Сегодня почти нет в советском кино человека, не связанного с ВГИКом. Подавляющее большинство советских кинематографистов окончило ВГИК. Те же, кто там не учились, — там преподавали. Ну, а если даже не преподавали, то наверняка заседали в экзаменационных комиссиях, участвовали в обследованиях и проверках...

Во все времена, начиная с периода Госкиношколы, когда в ней преподавали Л. В. Кулешов и В. Р. Гардин, во ВГИКе сосредоточивались лучшие, мыслящие мастера кино, отдававшие молодежи весь свой опыт, все свое сердце. С. М. Эйзенштейн в кинорежиссуре, В. К. Туркин в кинодраматургии, А. Д. Головня в операторском искусстве, Н. А. Лебедев в киноведении создали программы, традиции, методы обучения, создали свои школы. И я не решаюсь продолжать список славных имен, внесших неоценимый вклад в дело воспитания кинематографической молодежи,— так этот список велик и значителен. Вместе со списком окончивших он мог бы занять чуть не весь номер журнала или же уложиться в три слова: весь советский кинематограф.

Из ВГИКа на кинопроизводство пришли новые поколения молодых художников, воспитанных старшими мастерами в славных традициях социалистического реализма.

Поэтому-то с таким волнением и трепетом мы обсуждали первые работы молодых.

Дебют за дебютом приносил большие радости. Посыпались международные призы. Заговорила иностранная пресса. Многие первые фильмы молодых уверенно заняли место в истории киноискусства. «Сорок первый» Григория Чухрая. «Чужая родня» Михаила Швейцера. «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова. «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева. «Лурджа Магданы» Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе. «Попрыгунья» С. Самсонова. «Школа мужества» В. Басова и М.Корчагина. Разве эти, да и многие другие картины не свидетельствовали о творческой зрелости дебютирующих режиссеров?

Только за 1955 и 1956 годы на всех наших киностудиях вошли в производство около шестидесяти новых режиссеров. Прибавьте

к этому столько же кинооператоров, большой отряд сценаристов: Б. Метальникова, В. Ежова, В. Соловьева, И. Ольшанского, В. Спирину, Р. Буданцеву, Н. Фигуровского и многих других. А популярность молодых киноактеров, завоеванная зачастую с первой же роли, заставила вспомнить термин «кинозвезда».

Весь мир заговорил о новом подъеме советского кино. С легкой руки французского критика Марселя Мартена стали писать о «советской новой волне».

Что ж, волна так волна; мы не стали входить в терминологические дискуссии, хотя в новую волну западные критики включали и М. Калатозова, начавшего свой путь в конце двадцатых годов, и даже А. Иванова и Ю. Райзмана, получивших широкую известность еще раньше. Дело не в этом.

Но мне уже доводилось писать в ответ на вопросы французского журнала «Синема», что сравнение с волной неточно. В природе волна бывает единичной лишь в редких, исключительных случаях. Природа шлет волны, набегающие регулярно, одна за другой. «Новая волна» во французском кино была явлением исключительным. Она явилась внезапно, затопила экраны, смыла прежние авторитеты и улеглась. Тот же Марсель Мартен с горечью писал, что «новая волна» французского кино не оправдала надежд. И действительно, чем отличаются сейчас Клод Шаброль или Роже Вадим от других коммерческих режиссеров, умевших и до них эффектно «обыгрывать» поцелуи и убийства?

К счастью, в советском кино не было такой одинокой «новой волны». У нас скорее идет мерный прибой новых и новых волн, которые рождаются во ВГИКе и набегают на киностудии последовательно и неотвратимо. И уж если посягнуть на социальные обобщения, можно сказать, что эта последовательность, регулярность и подготовленность притока молодых сил есть одно из качеств нашего социалистического планирования.

Волна за волной приходят на производство молодые мастера. Обычно их объединяет учеба у какого-либо мастера: Швейцер, Бунеев, Рыбаков, Шредель, Граник, Рязанов, Чхеидзе учились у Эйзенштейна. Алов, Наумов, Файзиев, Мелик-Авакян — у Савченко. Егоров, Самсонов, Лиознова, Победоносцев, Бегалин — у Герасимова. Чухрай, Басов, Сахаров, Шенгелая — у Ромма и Юткевича. Сегель, Кулиджанов, Ордынский — снова у Герасимова. Конечно, выход однокурсников с новыми картинами происходил не одновременно, в зависимости от производственных возможностей разных студий, от наличия сценариев, различной энергии и удачливости дебютантов. Кроме того, некоторые режиссеры, заканчивавшие ВГИК в «период малокартинья», задерживались с самостоятельным дебютом. Наконец, резкое увеличение производства фильмов потребовало «особых мер», и на киностудии «Мосфильм» были организованы режиссерские курсы, где под руководством М. Ромма, С. Юткевича, И. Пырьева и других переучивались театральные режиссеры, журналисты, художники и даже архитекторы. Эти курсы выпустили И. Таланкина, Г. Данелия, А. Штадена, Г. Щукина, С. Туманова, М. Захариаса и некоторых других. Но, имея с питомцами ВГИКа общих учителей, близкие программы и, главное, единую методологию, эти «невгиковцы» на равных правах вошли в тот прибой новых сил, который делает наше киноискусство вечно молодым и неуклонно растущим. И здесь нужно подчеркнуть, что никакой розни между молодыми и старыми, между дебютирующими и мастерами у нас нет. Успехи учеников умножают лавры учителей!

Радостно констатировав успехи молодых, убедившись в их закономерности и нарастающем количестве, мы все же испытываем некоторую тревогу. Было замечено, что после успеха первого фильма некоторые из молодых делают второй гораздо бледнее, а к третьему лишаются индивидуальности, переходят из разряда молодых талантов в разряд рядовых профессионалов, от которых ничего выдающегося ожидать нельзя. И действительно, вслед за нашумевшей «Попрыгуньей» С. Самсонов сделал скучную, вялую комедию «За витриной универмага», а затем, задавшись надуманной и ненужной целью создать «советский вестерн», выпустил пустую, подражательную картину «Огненные версты». Последняя картина Самсонова «Ровесник века», поставленная по хорошему сценарию В. Фрида и Ю. Дунского, тоже не поднялась выше посредственности, из-за схематичной, поверхностной режиссуры и неумения найти детали, создающие аромат недавних, но уже прошедших эпох. Столь же неутешительным оказался путь В. Басова. Ни его попытки поставить пышный ориентальный боевик «Крушение эмирата» (кото-

рый он поставил совместно с Л. Файзиевым), ни его добросовестная, но лишенная воображения работа над романами К. Федина, ни попытка решить современную тему в «Случае на шахте восемь», ни даже захватывающий детектив «Жизнь прошла мимо» успеха не принесли. Все картины Басова сдавались досрочно, с солидной экономией, все они имели умеренно хороший прокат. Но, став героем плановых отделов и обладателем всевозможных поощрений за перевыполнение, экономию, досрочность и цикличность, Басов не сумел сочетать всего этого с задачами подлинного искусства. А жаль. И его способности очевидны, да и сценарий «Случай на шахте восемь» (по горькой иронии судьбы — тех же авторов, В. Фрида и Ю. Дунского, будто нарочно обреченных страдать от режиссерской инертности) — был несомненно интересен, свеж.

Можно, вероятно, привести еще несколько подобных примеров. Этим и занялась на страницах сборника «Мосфильм, 1961» критик Н. Зоркая, построившая даже целую концепцию, «схему спуска после первого успеха». К счастью, Зоркая никак не объясняет причины своей сакраментальной «схемы», а примеры, приводимые ею, не слишком убедительны. И если можно согласиться, что картины В. Ордынского «Четверо» и «Сверстницы» слабее первой — «Человек родился», то его последний фильм «Тучи над Борском» свидетельствует о росте его режиссерского мастерства. То же можно сказать и об Э. Рязанове. Успех его первой картины «Карнавальная ночь» действительно был омрачен полууспехом «Девушки без адреса». Однако нетрудно заметить, что режиссерское мастерство Рязанова росло, снижение было обусловлено сценарием. Третья комедия Рязанова «Человек ниоткуда» вызвала бурю споров. Но для всех было бесспорно, что мастерство Рязанова еще повысилось, и только путаный, претенциозный сценарий Л. Зорина обусловил неудачу фильма.

Однако, скажут мне, «схема спуска» все же не опровергнута. Ну, тогда возьмем Г. Чухрая, чья «Баллада о солдате» была второй картиной, возьмем Ю. Егорова, начавшего с неудачного «Случая в тайге», прошедшего через оперное «Море студеное», а затем все набиравшего силы и улучшавшего качество картин: «Они были первыми», «Добровольцы» и, наконец, зрелая и сильная «Простая история». Возьмем С. Ростоцкого, В. Скуйбина, В. Венгерова, В. Шределя, работающих ровно и с нарастающим успехом, вспомним, наконец, Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, успешно дебютировавших фильмом «Это начиналось так...», а затем поставивших «Дом, в котором я живу»! И если автор этого сценария И. Ольшанский и подходит под «схему», так как его второй, третий и четвертый сценарии не поднялись до уровня первого, то по какой схеме рассматривать В. Ежова, написавшего «Балладу о солдате» после нескольких и слабых и сильных сценариев, или Б. Метальникова, пришедшего от «Крутых Горок» к «Простой истории» и «Алешкиной любви»?

Нет, слава богу, сложную картину возмужания наших молодых художников не уложишь ни в какие схемы.

Успех первых фильмов многих наших молодых режиссеров объясняется разными причинами. «Попрыгунья» родилась как спектакль Театра киноактера, в постановке которого принимали участие С. Герасимов и М. Ромм. С. Самсонов успешно перенес на экран уже сложившееся произведение.

Многие мастера принимали самое деятельное участие в первых работах своих учеников. Г. Чухрай, наверное, не забыл активной помощи М. Ромма; Ю. Чулюкин неоднократно с благодарностью вспоминал Ю. Райзмана, бывшего художественным руководителем «Неподдающихся»; Э. Рязанов, думается, немало выстрадал от бурных вторжений И. Пырьева в режиссуру «Карнавальной ночи», но он не будет, вероятно, отрицать пользы этого руководства.

И если помощь старших младшим есть причины успеха последних, постоянная, планируемая и, подчеркну, обусловленная социалистическим характером нашего производства и творческим сознанием наших художников, то помимо нее есть немало и случайных причин. Успех, скажем, «Школы мужества» во многом зависел от таланта безвременно скончавшегося Мстислава Корчагина; успех «Чужой родни» во многом определил литературный первоисточник — повесть В. Тендрякова «Не ко двору»; а разве сотрудничество с молодыми режиссерами таких художников, как оператор С. Урусевский или артист И. Ильинский, не было одним из серьезных оснований успеха?

Итак — волна за волной приходят в наше киноискусство молодые художники. Их судьбы различны. Графики их успехов вовсе не

обязательно отражают зловещие «схемы спуска», но творческое содействие старших, внимание и сочувствие всех, начиная с директоров киностудий и кончая самыми суровыми кинокритиками, им обеспечены!

Вот поэтому-то мне и радостно писать о появлении очередной «новой волны» молодых режиссеров, вышедших со своими картинами сейчас, летом 1961 года. Это дипломные работы выпускников ВГИКа, учеников С. Герасимова и М. Ромма. Это «Друг мой, Колька!» А. Салтыкова и А. Митты, «Карьера Димы Горина» Ф. Довлатяна и Л. Мирского и «Каток и скрипка» А. Тарковского.

Какие разные картины!

Но есть кое-что общее, объединяющее их.

Во-первых, это юность всех режиссеров.

Вспомним, что первые наши «молодые» дебютировали, как правило, после тридцати лет. За плечами многих была война. Некоторые потрудились в ассистентах. Да и доверить картину двадцатилетнему человеку казалось тогда недопустимым легкомыслием.

Но победы молодых, авторитет ВГИКа, да и самый дух нашей современности сделали свое дело. Средний возраст режиссера (составлявший в годы «малокартинья» лет 55!) снизился чуть ли не вдвое. Все постановщики исследуемой мною «еще одной волны» совершенно, я бы сказал даже, вызывающе молоды!

Молодостью обусловлена и свежесть, смелость, задорность всех трех картин. Молодостью обусловлено и менее привлекательное их качество: несамостоятельность. Может быть, это слишком сильно сказано, вернее будет сказать незрелость, следы влияния чужих произведений, чужой стилистики, манеры.

В основе фильма «Друг мой, Колька!» лежит замечательный спектакль Центрального детского театра, поставленный талантливым режиссером А. Эфросом. И молодые кинорежиссеры в сообществе с драматургом А. Хмеликом и многоопытным сценаристом С. Ермолинским умело использовали все то хорошее, что есть в спектакле. В первую очередь это относится к отрицательным образам произведения.

Актриса А. Дмитриева играет пионервожатую Иванову с той убежденностью и свободой, когда самый острый гротеск, самые сильные заострения кажутся естественностью, даже бытовщиной. Пустая, ограниченная, невероятно скучная и серая, эта молодая женщина кажется старухой, так мало в ней интереса к жизни, так хочется ей благополучия, пусть показного, пусть «липового». Она вооружилась штампованными словечками, бодряческими интонациями, фамильярными ухватками и прописными истинами. Она может быть предусмотрительной, даже агрессивной, даже опасной, когда ее показному благочинию угрожают разум, правда, жизнь. Но она становится еще страшней, когда, благодушествуя, начинает изрекать свои приспособленческие принципы.

А. Хмелик, А. Эфрос и актриса А. Дмитриева нашли так много верных деталей, слов, поступков, что этот образ стал подлинным воплощением бюрократизма, бездушия, приспособленчества.

В ансамбле с Дмитриевой не менее сильно звучит и образ председательницы родительского совета, воинствующей обывательницы, мещанки и пошлячки, разыгрывающей из себя общественницу, активистку. Этот образ тоже перенесен из спектакля и сыгран актрисой Л. Чернышевой с одинаковым блеском и на сцене и на экране.

Работая над экранизацией спектакля, молодые режиссеры умело раздвинули рамки действия, умело сжали диалоги, хорошо использовали недоступные театру эффекты, например: в замечательном кадре, когда везут развалившийся на ходу подаренный ребятам грузовик, или в сценке опасных уличных игр «тайного объединения троечников». Но нужно сказать, что в заключительной части фильма чувство меры и вкуса изменило постановщикам. Стремясь эффектно развязать драматургический узел, стянувшийся вокруг героя фильма Кольки, они заставляют его совершать «верняковые» кинематографические «подвиги», сражаясь из-за школьного грузовика с целой бандой взрослых правонарушителей. Затем в действие вводятся мудрейший из директоров и святейший из милиционеров, которые решительно становятся на Колькину сторону, и, наконец, все завершается слащавой концовкой с поющими и сияющими детьми, несущимися на отремонтированной машине.

Не нужны картине все эти слащавости!

Понятно, что молодыми режиссерами владело желание создать необходимый «противовес» отрицательным образам фильма. Они боялись, что сила отрицательных персонажей может придать всей картине мрачный характер. Они понимали, что положительный

образ шофера Руденко написан драматургом слабее и что обаяния и красоты артиста А. Кузнецова может не хватить. Но и простая человечность рабочего, уважающего труд и сумевшего увлечь им ребят, и легкая, естественная игра артиста сделали образ Руденко правдивым, жизненным и достаточно весомым, чтобы противостоять образам школьных бюрократов. И, главное, молодые режиссеры не учли основной своей победы — образов детей. И Саша Кобозев, играющий Кольку, и весь пестрый рой его школьных друзей с их различными характерами, внешностью, привычками, увлечениями и слабостями в исполнении пионеров-школьников полны обаяния и жизненной правды. Мир советских детей светел, здоров, красив. Фильм красочно и увлеченно говорит об этом.

Именно образы детей, созданные детьми,— главная победа молодых режиссеров, достигнутая ими самостоятельно, вне зависимости от спектакля.

«Друг мой, Колька!» по остроте поставленной и решенной проблемы, по яркости характеров — одна из интереснейших картин этого кинематографического сезона. Отдавая должное А. Хмелику, А. Эфросу и артистам Центрального детского театра, отдадим должное и режиссерам-дебютантам, их смелости и талантливости.

Авторы «Карьеры Димы Горина» Ф. Довлатян и Л. Мирский не имели образца в виде хорошего спектакля, не могли опереться и на опыт известного кинодраматурга. Они ставили сценарий своего же товарища — вгиковца Б. Медового, вместе с ними оканчивающего институт по сценарному факультету. Стоит ли говорить, что сценарий этот прошел тернистый путь усовершенствований и переделок. Не трудно указать и то произведение, на которое равнялись молодые художники,— это замечательная повесть А. Кузнецова «Продолжение легенды».

В начале характер героя фильма Димы Горина несколько пугает своей заданностью. Я, конечно, не хочу отказывать нашим сберегательным кассам в наличии энтузиастов-бухгалтеров и кассиров, увлеченных своим необходимым и важным делом. Согласимся все же с тем, что образ советского юноши, с горделивым трепетом готовящегося стать заведующим сберкассой, мало типичен. Понимали это и авторы фильма и поэтому решили первую часть в условных, иронических тонах. Это им удалось. И если тетушка Димы была заимствована из давно приевшихся фельетонов и скетчей об обывательницах, то сам Дима, выполнявший все призывы и предписания уличных плакатов, прозвучал забавно, а трюк с составлением девичьего портрета из разных деталей запомнился как милая и трогательная шутка.

Когда же Дима отправляется на сибирскую новостройку, когда влюбляется в девушку — бригадира «конкурирующей» бригады, когда увлекается трудной, порой опасной, но горячей, творческой жизнью строителей, ирония уступает место искренней увлеченности.

В фильме есть немало профессиональных огрехов. Затянута, например, сцена встречи Нового года, нелепо и наивно вставлен «спутник» (пролетавший с тоненьким писком по небесам уже нескольких фильмов), не все актеры играют ярко. Но эти недостатки не так уж хочется замечать — в фильме много точных жизненных деталей, обаятельны и правдивы его люди, верно передан самый «воздух», самый дух молодежной бригады, увлеченной своим трудом.

Пусть не напролом, не по целине, пусть по уже пробитой тропке, но молодые авторы «Карьеры Димы Горина» пришли на строительство, туда, где создается наше будущее, где выковываются характеры новых людей. Они увидели эти характеры и воплотили их правдиво и радостно.

Радостью жизни проникнут и третий фильм—«Каток и скрипка». Он вызывает большие споры, в которых звучат и неумеренные похвалы и довольно суровые обвинения. Этот небольшой (среднеметражный) фильм, поставленный Андреем Тарковским по сценарию, написанному им вместе с А. Кончаловским, возрождает в нашем кино редкий жанр лирического киностихотворения.

Маленький мальчик по дороге в музыкальную школу подвергается нападению своих хулиганящих сверстников. Перед уроком он отдал свое яблоко столь же маленькой девочке, а на уроке заслужил упрек учительницы и тройку. На обратном пути он сдружился с молодым рабочим, водителем дорожного катка. Ездил с ним на катке и даже, к ужасающей зависти своих преследователей,— сам управлял катком. Затем он бродил с другом по городу, закусывал с ним батоном и молоком, дрался с большим мальчиком, обижавшим совсем маленького, смотрел, как чугунным шаром, привешенным к

башенному крану, разбивают какое-то старое здание, играл своему взрослому другу на скрипке и даже сговорился идти вместе вечером в кино, на «Чапаева». Но осуществить этот замечательный план не позволила мама... Вот, собственно, и все, что происходит в фильме.

Но, конечно, в нем происходит значительно, неизмеримо большее! Мы с восхищением слушаем, как играют дети, и видим, как не решается девочка принять яблоко, а потом с восторгом находим его обгрызанным! Мы слушаем беседы взрослого и ребенка про искусство, про работу и даже про войну. Мы замечаем, что в рабочего влюблена девушка с другого, соседнего катка, но он обращается с нею как-то лениво и отчужденно. Мы задумываемся и о строгой учительнице, и о нечуткой маме, и о причинах, побуждающих мальчишек бить скрипача...

Впрочем, я не берусь подробно описывать фильм и те чувства, которые он вызывает, как не взялся бы пересказать прозой стихи.

Есть ли в этом фильме аллегория? Нет. Мальчик — это мальчик, а не поэзия, рабочий это рабочий, а не жизнь. Но, глядя фильм, я почему-то думал о поэзии, о том, что метроном строгой учительницы поэзию может отшлифовать, но обуздать не может, и о том, что как часто даже неразделенная любовь будит в человеке потребность в поэзии, и что поэт всегда немного одинок и даже странен, и поэтому мальчишкам так хочется его обидеть...

Думали ли об этом другие зрители фильма? Я не уверен. Но разве не могут быть фильмы, вызывающие у зрителя не точные и ясные мысли, а тонкие и зыбкие чувства? В закономерном и прекрасном стремлении к искусству познавательному, умному, возбуждающему мысль, не забываем ли мы подчас о волшебном умении искусства вызывать в нас нежные настроения, некий душевный трепет, не поддающийся точному учету и логическому объяснению?

Маленький фильм А. Тарковского лишний раз убеждает в поэтических возможностях кино, в тончайшей эмоциональности, в удивительном разнообразии средств его воздействия. И в этом случае нетрудно назвать произведение, повлиявшее на молодого режиссера, натолкнувшее его на этот сюжет. Это «Красный шар» Альбера Ламориса. И не только потому, что маленький мальчик в сером костюмчике так красиво и так трогательно ходит в обоих фильмах по серым и пустоватым улицам большого города. Ламорис натолкнул Тарковского на метод кинематографического стихотворения, на способ возбуждать в зрителе прекрасное, чуть грустное ощущение поэзии.

Но, отталкиваясь от «Красного шара», А. Тарковский не пошел покорно за удивительным французским режиссером. Там — поэзия одиночества, здесь — поэзия дружбы, доверия, общения людей между собой. Там — печальное ощущение неосуществимости мечты, здесь — светлое чувство единства поэзии и жизни. Там — бегство от жизни, здесь — ее утверждение.

Меня нисколько не смущает, что молодой советский режиссер, выпускник ВГИКа, ученик ясного, идейно определенного, по-хорошему прозаического мастера Михаила Ромма вдруг вдохновился примером французского странноватого мечтателя. Мироощущению и идеологии Ламориса Тарковский противопоставил свое мироощущение, свою идеологию. А учиться у Ламориса поэтичности и мастерству — можно...

Какие разные картины!

Публицистическая горячность «Друга моего, Кольки!».

Ирония и лирический юмор «Карьеры Димы Горина».

Тонкая поэзия «Катка и скрипки».

Как непохожи эти картины!

Но подумайте, как было бы плохо, если б они оказались похожи! Если бы ВГИК выпускал одинаковых художников! Как скучно бы мы жили, с какой тоской смотрели бы на будущее нашего киноискусства!

Непохожие, разные, оригинальные картины молодых — что может быть лучше!

И все же есть общее в этих непохожих картинах, как есть нечто общее во всех произведениях советского кино. Все они светлы. Все они проникнуты любовью к жизни, к людям. Это великое качество всего нашего искусства, всех его художников — старых и молодых, всех его волн, всех его призывов.

И я уверен, что это качество никогда нашему искусству не изменит.

А. ОБРАЗЦОВА

Первые шаги

Мы привыкли говорить о молодых кинематографистах обычно тогда, когда перед нами не учебные работы, не дипломы, а произведения, созданные уже вне стен института, не студентами, а профессионалами. Между тем курсовые и дипломные фильмы дают возможность определить и сферу интересов будущего художника, и направление развития его таланта, и меру его связи с действительностью, с жизнью.

Некоторый материал для общих размышлений о направлении художественных поисков молодежи ВГИКа дает специальный вечер в московском кинотеатре «Ударник», на котором было показано девять фильмов, разных по жанру, раскрывающих самые различные индивидуальности их создателей.

Прежде всего радует в ряде работ молодежи то серьезное, пристальное, и, я бы даже сказала, порой восхищенное внимание, с которым они изучают жизнь, вглядываются в нее, стараются отразить очень разные ее стороны, заглянуть даже в такие уголки, в которые проникнуть не всегда легко. Публицистический, гражданский пафос — важнейшее качество советского художника. И очень хорошо, что молодежь в большинстве своем начинает с кинорепортажа. С аппаратом, который подчас приходится тщательно прятать, молодые режиссеры и операторы смело устремляются в жизнь, чтобы запечатлеть прекрасное, новое в ней, чтобы беспощадно высмеять, гневно обличить то, что мешает сегодня нормальной жизни людей.

Я думаю, трудно сегодня стать по-настоящему современным, хорошим писателем, не пройдя школу очеркиста, не изъездив вдоль и поперек свою страну, не перевстречавшись с множеством разных людей. Так и для режиссера, оператора, сценариста, в каких бы жанрах они ни вздумали позднее совершенствоваться, необходима вдумчивая, серьезная школа кинорепортажа. Публицистический пафос, страстность взгляда молодежи на современность можно было увидеть почти в каждой из показанных на просмотре в «Ударнике» работ, в особенности в таких картинах, как «Утро нашего города», «Ребята с нашего двора», «Шел геолог», «Это тревожит всех», «Осторожно, пошлость!»

Показательно, что углубленный взгляд на жизнь, увлеченность живым современным материалом, острая наблюдательность помогли выявиться разным творческим индивидуальностям молодых создателей этих картин. По-настоящему поэтична, несколько торжественна картина «Утро нашего города»*. Любовь к родному городу, стремление показать его неповторимую красоту в утренние часы пробуждения обусловили художественный строй картины, выбор выразительных средств, патетическую смену эпизодов. Лирический образ юной влюбленной пары, проходящей через весь фильм, делает его по-особому человечным. Лиричен фильм режиссера А. Муратова и оператора Ю. Тунгуева «На родине Есенина» — словно глазами поэта стремятся увидеть они образ родного края, образ русской земли. В фильме возникают полные затаенной грусти осенние пейзажи. Повествователен, строг, местами эпичен фильм о дальневосточной тайге, глухом крае, преобразуемом людьми, — «Шел

* Сценарий Ю. Люкова, Ю. Панова, Ю. Уварова. Режиссеры: Р. Григорьева, Ю. Григорьев, Ф. Довлатян, Л. Мирский. Операторы: А. Княжинский, М. Осепьян, Ю. Ильенко, Ю. Белянкин, В. Горемыкин, С. Мелик-Саатян.

геолог» режиссера А. Косачева, оператора Е. Кряквина и сценариста А. Машина. В картинах «Это тревожит всех», «Осторожно, пошлость!» привлекает сатирический прицел их создателей, открываются интересные возможности авторов в этом жанре. Казалось бы, студенты лишь добросовестно зафиксировали действительные жизненные сценки. Но в построении кадров, в отдельных тонко подмеченных деталях можно заметить складывающееся искусство сатирического портрета — так сняты злобствующие фанатики-пятидесятники, так запечатлены торговцы пошлостью на московских рынках. Изящество юмора, мягкой иронии, выдумки проявляются в фильмах «А как у вас?» и «Жиних». А рядом — драматический рассказ о войне «Девочка из-под Смоленска», фильм «Ребята с нашего двора», где есть и сатира, и публицистика, где снова привлекает наблюдательность постановщика, оператора и сценариста.

Одним словом, на вечере в «Ударнике» мы познакомились с интересными работами студентов, уже окончивших институт, только заканчивающих его или не так давно начавших в нем учебу.

В студенческих картинах радует хороший профессиональный уровень. Вполне зрело снят фильм «Утро нашего города», в котором привлекает ясно выраженная мысль его создателей. Она чувствуется и в построении сценария, и в отборе материала, и в изобразительном решении. Здесь нет увлечения внешней декоративностью, эффектностью монтажа, цвета или композиции. Именно мысль ведет нас от одного эпизода к другому. Рассказ об утре Москвы — это рассказ о ее людях, о их трудовом пробуждении. В ряде сцен авторы удачно осуществили свое намерение поэтически показать начало простого трудового дня столицы. Но в какой-то момент кажется, что утро непомерно затянулось, что оно где-то остановилось. Нарушается первоначальная динамика картины. Мысль топчется на месте, повторяется...

И в тот самый момент, когда на экране становится особенно шумно, когда к метро бегут толпы опаздывающих на работу людей,— рвется стройная композиция фильма, характерная для его первой половины. Сценарий, отбор материала мало продуманы во второй части картины. Здесь много лишнего. Особенно перегружены заключительные кадры. А ведь кончить вовремя, найти точный финал — это мастерство, и ему еще надо научиться молодым киноработникам.

Со вкусом, с умением, серьезно можно сделать порой шутку, пустяк. Такой серьезной и умно сделанной шуткой выглядит фильм В. Фетина, А. Саранцева и Д. Оганяна «А как у вас?» В общем-то говорится в нем о том, что надо чистить обувь и следить за ней. По жанру фильм приближается к научно-популярному, но можно было бы назвать его и в хорошем смысле рекламным. Это и «драматическая» повесть о несчастных ботинках и туфлях, заброшенных своими хозяевами, и об их гневном бунте против такого отношения к себе. Выполняя небольшую конкретную задачу, фильм всем своим строем призывает к выдумке, веселью и шутке.

Молодые художники пытливо вглядываются в жизнь, внимательны к разным современным явлениям. Но на первый план часто выходит оператор, зоркий глаз кинообъектива как фиксатора тех или иных жизненных фактов. Конечно, оператор и режиссер чаще всего действуют вместе, в контакте, и достижения в фильмах — их общие достижения. Но в то же время многим картинам молодых недостает обобщений, порой им не хватает цельности мысли. Это связано еще и с тем, что далеко не всегда имеется полноценная литературная основа, добротный сценарий.

Возникает вопрос о драматизме, сюжете, занимательности кинорепортажа, документального фильма. Вот, например, содержательный, острый фильм режиссера В. Мусатовой «Это тревожит всех». Ряд сцен в нем захватывают неподдельной правдой, автор умеет строить кадр, хорошо комментировать его. И все же нет в картине непрерывной динамики развития действия, ей недостает внутреннего драматизма.

А должен ли вообще быть внутренне драматичным документальный фильм? Мне кажется, что для документального фильма драматизм не менее важен, чем хороший юмор для фильма научно-популярного. В одном из предыдущих номеров «Искусства кино» (№ 3 за 1961 г.) в статье, разбирающей работы молодых документалистов, С. Зенин и И. Посельский вновь коснулись вопроса о возможности в о с с т а н о в л е н и я фактов при съемке документального фильма. Разумеется, это не единственное решение проблемы внутреннего драматизма в документальном кино. Но

подумать о новых поисках, экспериментах и в этом направлении стоит.

Картина «Это тревожит всех» говорит о страшном зле, о стремлении секты пятидесятников завоевать, покорить душу человека. Но в фильме как раз отсутствует тот самый нормальный, простой современный человек, которому угрожает секта. Страшный факт — факт гибели Нины Николаевой, попытка убийства детей, необычайно драматические документы реальной жизни поданы недостаточно остро и впечатляюще. Значит ли это, что вместо фото Нины Николаевой надо было включить в фильм игровую сцену гибели девушки, исполненную актрисой? Значит ли это, что надо было снимать какой-то аналогичный эпизод с детьми? Было бы неверно призывать к подобным приемам. Но искать драматизм сюжетного, событийного развития действия в документальных фильмах нужно непременно.

Эффектны, колоритны кадры, фиксирующие продавцов пошлого искусства в фильме «Осторожно, пошлость!»*. Здесь много и остроумного — хотя бы бегство кошки от своего ядовитого глиняного изваяния. Но, бесспорно, фильм был бы еще лучше, еще интереснее, а, следовательно, и действеннее, злее, если бы в его основу лег более четкий, продуманный сценарий.

Ведь та же С. Давыдова — автор сценария картины «Осторожно, пошлость!» сумела создать для небольшого немого этюда изящный, точный, радующий стройностью композиции и лаконизмом сценарий о маленьком Ромео, который не решил контрольной задачи («*Жиних*»). Здесь все на месте: и перелистываемые страницы трагедии Шекспира, и великолепные по внутренней наполненности паузы, и завязка сценария, и его кульминация, и развязка.

Фильм «*Жиних*», поставленный Э. Климовым и снятый А. Сёёт и М. Климовым, — одна из самых привлекательных и тонких работ молодых.

Руководство, педагоги ВГИКа безусловно правы, нацеливая молодежь на зоркое наблюдение жизни, воспитывая в учащихся внимание к фактам, умение в них вглядеться, отобрать нужное. Но ведь не все студенты стали и станут в будущем документалистами. А для показа на вечере было отобрано слишком мало художественных фильмов из дипломных и курсовых работ. Не отражает ли это определенные пробелы в учебном процессе?

Художественным, вполне игровым фильмом из показанных картин можно назвать только один — «Девочка из-под Смоленска». Художественный домысел сливается с документальным отображением жизни в картине «Ребята с нашего двора». Художественный фильм — и немой этюд «*Жиних*».

Картина «Ребята с нашего двора» ** хорошо известна, о ней писали, она шла на всех экранах. Это умный фильм, поднимающий на простом бытовом материале важную современную тему. Впрочем, начинается он банально. Подобные начала распространены в фильмах молодежи: смотрите, как бы говорят авторы, вот жизнь страны вообще, смелость вообще, мужество вообще. А теперь поглядите маленький факт, частную зарисовку, которая либо контрастирует с большой, мужественной жизнью страны (в картине «Это тревожит всех») или, напротив, — эта жизнь отражается в частном как в капле. Идея благородная, верная. Но решение часто дается весьма трафаретное — некая абстрактная и отнюдь не обязательная увертюра.

Последующее действие в фильме «Ребята с нашего двора» развивается значительно конкретнее, самобытнее. В небольшой картине можно говорить о нескольких живых характерах, вернее, об эскизах будущих характеров, которые и в жизни еще только складываются. Тем не менее, в них уже видны живые современные черты, герои вступают в острые, конфликтные взаимоотношения. В этом фильме чувствуется серьезная работа режиссера с актером, свидетельствующая о раздумьях над психологией современника.

К сожалению, того же нельзя сказать о других картинах. В фильмах «Девочка из-под Смоленска» и «*Жиних*» хорошо играют лишь дети. Взрослые же — только фон, невыразительные, неприметные персонажи картины. Это тревожный симптом. Не мало ли внимания уделяет ВГИК работе молодых режиссеров, а также и операторов с актерами? Не сказывается ли здесь чрезмерное внимание к документальному воспроизведению событий?

---

* Сценарий С. Давыдовой. Режиссер Э. Климов. Оператор Р. Кармен.

** Сценарий Ю. Чулюкина. Режиссеры: А. Салтыков, А. Ястребов. Оператор Б. Яровой.

Работа молодого режиссера с актером—едва ли не главная, ответственнейшая область становления его самостоятельного искусства, совершенствования его мастерства. Отобранные для просмотра фильмы мало показали достижений в этой области, они не отразили существа педагогической работы, которая ведется в этом направлении в творческих мастерских ВГИКа.

Из показанных на просмотре картин мы увидели студентов-актеров и студентов режиссеров, играющих в фильме «Ребята с нашего двора». Думается, что связи эти должны быть глубже, крепче, постояннее. Студент-режиссер с первых лет учебы должен иметь возможно более широкую практику работы с актерами, будь это его товарищи по институту или молодые профессиональные актеры. Те фильмы, что мне довелось увидеть, говорят в большинстве случаев о плодотворном опыте совместной работы режиссеров и операторов и в значительно меньшей степени — о результатах творческого содружества студентов-режиссеров со студентами-сценаристами и актерами.

Молодежь ВГИКа серьезно относится к своей профессии, серьезно вглядывается в современную жизнь. Однако учебные работы, которые нам удалось увидеть, ставят и ряд актуальных вопросов дальнейшего улучшения воспитания молодых художников. Мне кажутся наиболее важными из этих вопросов, во-первых, борьба за полноценный, содержательный сценарий, лежащий в основе каждой картины, независимо от ее жанра; во-вторых, поиски новых, углубленных методов постоянной, разнообразной работы режиссеров с актерами.

Л. ГУРЕВИЧ

Здравствуй, друг Колька!

Молодые режиссеры, выпускники ВГИКа А. Салтыков и А. Митта поставили фильм «Друг мой, Колька!»*. Поставили уже после того, как спектакль под тем же названием с успехом прошел и продолжает идти на сцене, поставили, не побоявшись ни «конкуренции» театра, ни возможности повториться, выступая с той же темой и материалом вторично. И не будем откладывать на конец статьи признания их успеха, скажем сразу: фильм по-настоящему получился.

Множество обломков копий усеяли поля теоретических битв вокруг понятия современности в кино. Одни теоретики считали, что истинно современно кино, отображающее события последних трех-пяти лет (почему не одного-двух или, наоборот, десяти?). Другие отстаивали сегодняшний, свежий взгляд на человеческие проблемы: при таком взгляде, утверждали они, современно прозвучит и рассказ о средневековье. В этих спорах более всего дискутировался вопрос — «о чем рассказать» и гораздо меньше — «как рассказать».

Но, думается, едва ли не самый важный признак современного кинематографа — это активность художника, его горячая заинтересованность в том, чтобы с помощью своего творчества изменить что-либо в окружающей жизни, сделать нужное и полезное, общественного значения дело.

Чувство радости, которое охватывает после просмотра фильма «Друг мой, Колька!», рождается именно оттого, что в нем это есть. Есть взволнованность, есть порыв, есть боевая публицистичность. Можно по всякому рассматривать картину. Узко, утилитарно — рассказ об одной пионервожатой, случайно

* Сценарий А. Хмелика при участии С. Ермолинского. Постановка А. Салтыкова, А. Митты. Оператор В. Масленников. Художник А. Жаренов. Композитор Л. Шварц. Текст песен Б. Окуджава. Звукооператор В. Костельцев. «Мосфильм», 1961.

оказавшейся не на своем месте. Можно шире — об ошибках, о косности и формализме, засоряющих жизнь советской школы. Можно еще шире — и это, пожалуй, будет самое правильное: о поединке всего честного и искреннего с равнодушием и застоем, с ханжеством, с «оловянными глазами», надежно прикрытыми толстыми очками высоких слов и выхолощенных «установок».

Поединок этот происходит на самом главном фронте нашей жизни — на фронте борьбы за будущее. Ведь будущее — это завтрашние полноправные граждане страны социализма. А они могут стать людьми с большой буквы, каким, наверное, будет Колька Снегирев, а могут стать подлецами — каким уже стал Валерий Новиков. Могут стать сильными и честными, как Маша Канарейкина, а могут — трусливыми, как Федя Дранкин. Откуда это? Откуда и сейчас еще могут рождаться, созревать в 14—15 лет трусы и приспособленцы и как сделать, чтобы росли в нашей школе только мужественные, уверенные в своей правоте, самоотверженные Коли и Маши?

Об этом фильм. Он не дает рецепта. Но когда видишь, как медленно тянет руку вверх загипнотизированный окриком и взглядом вожатой шестиклассник Дранкин, как голосует он за несправедливое исключение друга из пионеров,— многое становится ясным. А о еще большем говорит счастливое лицо Кольки, Кольки Снегиря, когда, подхваченный волной сердечного тепла, поддержанный дружескими руками, самозабвенно работает он на стройке школьного гаража.

«Для кого эта пьеса?»— говорили полтора года назад скептики. «Для кого фильм,— говорят они сегодня,—для детей или для взрослых?» Для тех и для других. В кино хорошо известны законы оптики, известны объективы с разным углом зрения: один поуже, избирательней, другие — широкоугольные, вбирающие в себя всю панораму окружающего пространства. Фильм и пьеса не оставляют равнодушными ни одного из юных зрителей. Они отлично знают, кто прав и кто неправ, они возмущены предательством Дранкина, негодуют при виде Новикова, всем сердцем влюблены в вожатого Сережу и убийственно ироничны (еще неизвестно — сильнее ли ирония взрослых иной детской!) по адресу пионервожатой Лидии Михайловны. А взрослым в фильме открываются большие глубины — они способны разглядеть



«Друг мой, Колька!». Саша Кобозев — Колька Снегирев, А. Дмитриева — Иванова

предысторию характеров, они способны находить и разоблачать «лидий михайловен», даже если на них не надет галстук пионервожатых. Такого глубинного эхо, такой всеобщности поднятой проблемы давно не знал детский фильм.

Впрочем, главный аргумент противников сценария («это не для детей!») автор предвидел. Есть у него в пьесе симптоматичные слова, брошенные Лидией Михайловной: «Разве можно при ребятах такие вещи!» Вот она — логика сегодняшних ревнителей «педагогичности». Не случайно на ее страже та самая Лидия Михайловна Иванова, которая терпит полный крах в своих «педагогических» методах. «Нужны при ребятах такие вещи!»— утверждает фильм. Пусть будут зоркими, пусть умеют отличать дурное от хорошего, друзей от врагов. Ведь никому из них не придет в голову потерять уважение к хорошему вожатому только из-за того, что рядом встречаются и «лидии михайловны».

Спасибо дебютантам! Сценарист Александр Хмелик при участии опытного Сергея Ермолинского и режиссеры Алексей Салтыков и Александр Митта наполнили фильм глубоким ощущением правды. Точны, словно схвачены на магнитофонную ленту, диалоги, реплики, все речевое богатство фильма — от «активней, активней, ребятки!» вожатой до

ребячьего: «Устинов, выходи, будем Ваську лупить!» Достоверна вся атмосфера школы: шумные перемены с тумаками мальчишек и танцами девочек, тишина пустых в часы уроков коридоров с одинокими фигурами выгнанных из классов. Убедительны и метки детали: ребячья шифрованная записка, приколотая к «скоросшивателю» громадной папки, замки в квартире вконец испуганной Лидии Михайловны. Но более всего мы верим в историю Кольки Снегирева, потому что хорошо узнаем ее участников — авторы «подают» нам их «крупным планом», со всеми отличиями индивидуальности, особенностями ребячьей натуры.

Сценарий значительно расширил свою «географию» по сравнению с пьесой. В него органично вошли эпизоды на автобазе, шефствующей над школой. Благодаря им Сергей Руденко перестал быть человеком из неведомого мира, он обрел конкретность, мы увидели его за работой среди товарищей. «Вставки» эпизодов в школьных коридорах, на лестнице, в классах сыграли немалую роль в жизненной достоверности фильма. И совсем особую, лирическую, светлую струю влил в него отлично поставленный небольшой эпизод практических занятий по автоделу: радостные лица ребят, их горящие глаза, стремительный бег машины, светлая музыка, и кружащиеся в вальсе, прямо в кузове идущей машины, счастливые девчонки... На пользу фильму пошло и отсутствие в сценарии подруги Сергея, почти единственного «лишнего» персонажа в пьесе Хмелика; очень удачно перестроена в сценарии и эпизодическая роль учительницы Евгении Петровны. В основных же своих драматургических линиях и образах пьеса и сценарий мало чем отличаются друг от друга, если не считать некоторых купюр в тексте и существенного изменения финала, о чем пойдет речь ниже.

Центральный образ пьесы — пионервожатая Лидия Михайловна—нашел и в фильме и в спектакле блестящее выражение в удивительно тонкой, филигранной работе замечательной актрисы Центрального детского театра А. Дмитриевой. Именно она определяет во многом успех фильма. Трудно отделить в этом образе то, что было найдено актрисой еще в театре, от того, что пришло во время киносъемок. Помимо работы режиссуры огромную роль сыграло мастерство актрисы, ее абсолютное чувство меры. Ведь достаточно отдельных штрихов, и наработанная годами ласковость Ивановой — Дмитриевой может смениться лицемерным заигрыванием с детьми. Вместо душевной «пожухлости», стародевической тоски по неудавшейся личной жизни может появиться чуть ли не откровенный флирт с Руденко; вместо привычки жить спокойно, по установкам — возникнут откровенная грубость и прямолинейность солдата в юбке. Да и поражение героини в фильме может предстать в облике анекдотичной растерянности от собственной никчемности, а может — как у Дмитриевой— стать внутренней трагедией, обернуться искренним непониманием того, как же случилось это у нее, которая хотела сделать «всё как лучше».

Именно отказ от лобовых средств придает особую глубину игре Дмитриевой. Найдена очень точная интонация опустошенности, равнодушия в сочетании с яростной цепкостью защиты своего образа жизни и паническим ужасом перед всем новым, неожиданным. Чистит ли она ногти, механически «проводя» сбор — «правильно, правильно, ребятки!», или искренне недоумевает — «я же с ним два раза(!) по душам беседовала»— в образе, созданном актрисой, самое страшное — искренность, убежденность, что поступки ее— правильные, нужные, за которые, уж конечно, «одобрит райком».

И надо сказать, что режиссура в кино помогает Дмитриевой лепить свой многогранный и тонкий образ. В фильме подспудно, вторым планом, но отчетливо звучит тема одиночества Ивановой: и в беглом взгляде в зеркальце автомобиля на школьном дворе, и в доверительном разговоре с Руденко, и в одиноком проходе по пустому школьному коридору. А кто его знает, может быть, сложись жизнь иначе, Лида зажглась бы чем-то, не стала бы такой жалкой — вот ведь с каким удовольствием возится она с тестом на кухне!

Если в решении образа пионервожатой театральный спектакль и фильм—единодушны, то иначе сложилась судьба других героев пьесы—сценария. Молодые дебютанты оказались перед сложной задачей: за год до выхода фильма родился спектакль — интересно поставленный, пользующийся успехом, тепло встреченный зрителями и критикой. Но режиссеры не пошли по легкому пути — «что угодно, лишь бы не повторять чужого». Образы фильма родились из своего, особого прочтения темы. В шофере Сергее Руденко,

ставшем вожатым «не по службе, а по душе», А. Салтыков и А. Митта увидели свой идеал человечности, радости жить для других, для вот этих мальчишек и девчонок.

Хотя в театральном спектакле Руденко (В. Калмыков) после первого акта и появляется без пиджака, и работает рубанком, запечатлевается он в памяти затянутым в черный костюм. А вот Руденко А. Кузнецова в фильме запоминаешь в старенькой полосатой рубашке с засученными рукавами — а ведь и он приоделся для первой встречи с ребятами. Отсюда — и разница характеров героев. У Кузнецова Сергей — простой, смекалистый рабочий парень. Где-то очень мягкий, где-то с остроумной хитринкой в глазах, где-то всерьез непонимающий нелепой для него казенщины «воспитания», а где-то и гневный. Но при всем этом он «свой», близкий человек, не случайно он стал таким и для ребят. У Калмыкова общительность, открытое сердце, веселый нрав Руденко в немалой мере придавлены значительностью игры актера.

Нащупывая свою главную линию в сценарии, режиссеры фильма, исходя из нее, увидели и другие характеры. И потому Федя Дранкин, показанный в спектакле как трусишка, которому можно амнистировать его грехи, становится в фильме образом более значительным. Для режиссеров картины он пусть маленький, но предатель. «С этого начинается трусость,— говорят они. — Неизвестно, чем она может кончиться, когда парень вырастет». И тут уже нет снисходительности: идет борьба за будущего человека!

Сражение с «исаевцами» — тоже борьба. Нагловатый Исаев, подпевала Седой, великовозрастный балбес Пимен в театре в общемто не опасны. Изящный в манерах Исаев, ловкий, подтянутый Седой — остроумны, актеры играют их роли виртуозно, легко, даже по-своему обаятельно. А в фильме маски обаятельности нет. За улыбками проглядывают крысиные зубы: Исаев нагл, но труслив, Седой безлик, он «на подхвате». Фильм и тут верен себе: образы хулиганов не потеряли ничего в достоверности, но приобрели точный смысл — это враги.

Но наиболее удался в фильме очень важный образ — образ коллектива школьников, о которых и для которых написан «Друг мой, Колька!» Речь идет даже не об исполнителях отдельных ролей, а об общем облике коллектива. Они, Колькины друзья, шумли-



«Друг мой, Колька!». В. Ованесов—Новиков, А. Дмитриева—Иванова, А. Кузнецов — Руденко

вые, искренние, горячие правдолюбцы, определяют климат фильма. В Центральном детском театре А. Эфрос нашел интересное общее решение спектакля, на сцене театра из немых сцен оживает школьная перемена, меняются картины жизни школы. И все же ребячий коллектив мы видим все время «общим планом». Вина ли это режиссера?

А. Эфросу принадлежат полемические выступления против монополии кинематографа на наибольшую выразительность. Однако фильм «Друг мой, Колька!» вновь демонстрирует огромные выразительные возможности кино. Трудно сравнивать фильм и спектакль — неизвестно, как перенес бы его на экран сам А. Эфрос. И все же такое сопоставление представляет интерес.

Ведь суть вовсе не во взятых в чистом виде технических преимуществах кино. Она в эмоциональных результатах использования этих преимуществ. Всем известно, например, что киноаппарат может двигаться. Но именно из долгого движения аппарата по длинному коридору параллельно пионервожатой, догоняющей «оскорбленную» родительницу, и возникает образ унизительного заискивания.

В театре Колька Снегирев, с которого сняли пионерский галстук, выбегает, потрясенный, из пионерской комнаты. А в кино аппарат выходит на улицу, и мы видим Колькиных друзей — весь класс, мокнущий под дождем на пожарной лестнице у окон второго этажа. И медленно опускается аппарат вниз,



«Друг мой, Колька!». Юра Онучак—Дранкин

на сгорбленную фигурку Маши на тротуаре. Разве не рождается отсюда взволнованная тема солидарности, разве не прибавляет это новых красок в образ школьного коллектива?

А все то же техническое средство — крупный план? Ему фильм обязан ощущением многообразия ребячьих судеб, характеров. Выхватывая крупно то одно, то другое лицо на сборе, на стройке, на перемене, режиссеры вместе с оператором создают великолепный разноголосый ансамбль.

Или пресловутая наблюдательность киноглаза? Если бы в театре пришлось ставить сцену передачи автомобиля школьникам, режиссеру понадобилось бы, быть может, ценою разрушения цельности мизансцены выпячивать, выделять фигуры на трибуне. А в фильме лишь появится иногда слева от оратора осанистая мрачная фигура в кепке— но сколько же в ней и смысла, и юмора!

И, наконец, прием, метафора... Бьет барабан — с Кольки снимают галстук. Бьет барабан, и больно слышать в его стуке не лагерные зори, не солнечные походы, не радость жизни, а холод барабанной дроби эшафота. Блестящий образ, «открытый» Эфросом! Но в театре он условен, в театре это звук ниоткуда, это «голая», чистая мысль. Более того — в театре он, пожалуй, и не мог быть иным. В фильме же образ благодаря особым средствам киновыразительности использован шире. Вначале дробь также трагична, но потом аппарат показывает нам барабан. И поновому «заземляется» метафора. Да, гремит барабан, да, сжимается Колькино сердце. Но ничего, Колька! Ведь это всего лишь сухие, холодные пальцы пионервожатой бьют по коже барабана в пионерской комнате. А для тебя еще будут бить веселые барабанщики радость похода!

Салтыков и Митта хорошо владеют языком кинематографа. Они умело сочетают правду жизни с образным ви́дением мира. Так рождаются упомянутые выше замки и крючки на дверях комнаты пионервожатой или портрет уголовного типа, с которым связалась компания Исаева. Сетка голубятни отгораживает его от мира, и ассоциация гориллы в клетке рождается сама собой. В сущности, таковы все метафоры в картине; непроизвольно, исподволь они как бы возникают из ситуации, а не ради себя самих. Умелый монтаж, профессиональная работа с актерами (в том числе и самая трудная — с маленькими актерами)— все это говорит, что в кино пришли умелые и талантливые люди.

Но не просто талантливые—люди со своим взглядом на мир. Фильм обнаруживает прежде всего гражданский темперамент, горячую личную заинтересованность авторов в борьбе с тем, что стоит на дороге нашего общества.

И еще одну привлекательную черту молодых постановщиков открывает фильм: незаурядное комедийное дарование. Смех не умолкает в зале. С великолепным юмором поставлены сцены пионерского сбора; в ребячьих выдумках, проделках, в уморительном эпизоде с индийским танцем, в сцене передачи машины — везде встречаются уже не блестки, а россыпи смеха. Не оттого ли, несмотря на драматические события, картина оставляет светлое впечатление?

И «при всем при том» — ведь комедия же!— настоящий гнев охватывает всех зрителей в сцене издевательской благотворительности председательницы родительского комитета (Л. Чернышева). И настоящее горе, когда бьет барабан над «осужденным» Колькой. И настоящее волнение, когда учительница (хорошая работа С. Харитоновой) ласково теребит волосы Кольки. Это значит — есть настоящее искусство.

Этим особенно радостен тройной дебют. Тройной — потому, что, во-первых, три но-

вых талантливых мастера пришли в нашу кинематографию.

Потому, во-вторых, что А. Салтыков и А. Митта — выпускники ВГИКа. «Друг мой, Колька!» — их дипломная работа, работа, смело и активно вторгающаяся в жизнь.

И потому, в-третьих, что это дебют нового, детского объединения студии «Мосфильм». Недавно организованное, объединение сделало первый шаг. Этот шаг радует, он обещает новые творческие победы в детской кинематографии. Да разве только в детской? Не так уж много было за последнее время «взрослых» картин, столь же взволнованно, остро и талантливо поднимавших проблемы нашей жизни.

Так что же, значит, все безукоризненно? Так уж гладко?

Разумеется, нет. В фильме есть и некоторая хрестоматийность в использовании кинематографических приемов. Она сказывается и в монтажных ходах, и в иных мизансценах, и особенно в трафаретном (за немногими исключениями) использовании музыки по несложной схеме: лирическая — где герой задумчив, нарастающе драматичная — где идет погоня, и т. д.

Есть еще одна и немалая погрешность в фильме: порой стихия юмора захлестывает режиссуру, и тогда рождаются уже несколько буффонные, эстрадные номера, диссонирующие с общим характером фильма. Тут и сестры Вера и Венера с их «художественным чтением», и смех дылды Пимена, и разваливающаяся в дыму автомашина...

Есть и длинноты, и ложная значительность, но все это... Впрочем, дежурной фразы о том, что все это не снижает общего впечатления от фильма, писать не хочется. Потому что есть в нем более серьезный, на наш взгляд, недостаток, который снижает это самое впечатление.

Если внимательно сравнить текст фильма и пьесы А. Хмелика, можно увидеть, что за бортом оказались вполне определенные темы и линии. Почти полностью исчезла отнюдь немаловажная тема семьи Новиковых — директора завода и школьной «патронессы», вырастивших образцового сынка, законченного маленького негодяя и демагога, председателя совета дружины (эту роль в театре и кино очень точно проводит студиец В. Ованесов). Мальчик, едущий в Артек «по блату», сановный папа — опекун школы, умилительная мама, которая может позволить себе не работать,— вот где корни эгоизма, высокомерия и других подобных черт «Валерика».

Стоило ли это убирать из фильма?

Стоило ли выбрасывать гневное столкновение ребят с Валерием, их резкую отповедь маленькому карьеристу?

Перекроен и финал картины: зачем понадобилось заставлять Кольку совершать подвиг, включать в сюжет детективный эпизод с угоном машины? Зрители и без того всей душой с честным и прямым Снегиревым. Так зачем же подпорки? Только ради загоревшихся глаз Ивановой, радостно увидевшей Кольку рядом с милиционером? Только ради трюка: оказывается, милиционер благодарит мальчика. Разве эта сцена меняет что-либо? Разве Кольку исключили бы из пионеров, если бы он не спас машину?

А вслед за этим идет уже совсем сладкий финал — проезд ребят на машине по укатанному шоссе. Конец слащавый не только по существу, но и по приему, выбранному авторами. Очень жаль, что молодые режиссеры здесь свернули на исхоженную тропу.

Правда, в облегчении финала пьесы Хмелика кинематографисты не одиноки. Пьеса, как известно, кончалась так: Колька во дворе ждет своей судьбы, ждет решения педсовета. Туда, на педсовет, ушли воевать за друга, за справедливость не только Сергей Руденко, но и все ребята. Они хозяева школы, хозяева честной, интересной, радостной пионерской жизни. И они в ответе за Кольку. Мы не знаем решения педсовета— в этом глубокий смысл пьесы... Борьба продолжается, педсоветы идут, все, кому дорога душа пионерии, душа нашей школы, не давайте дороги равнодушию и формализму. В ваших руках будущее!

Однако на большинстве театральных сцен была добавлена пантомима: возвращающийся с педсовета Сергей Руденко надевает Кольке пионерский галстук. Что ж — в этом была какая-то логика, особенно для детского зрителя, привыкшего к ясным исходам судеб героев, к торжеству справедливости. В кинематографе же этого показалось недостаточно. Появился и подвиг Кольки, и члены педсовета, единодушно иронизирующие над «паршивой овцой»— пионервожатой Ивановой, и благодарность офицера милиции в финале.

Здесь — уже не в первый раз! — проявилась все та же тенденция рассматривать обоб-

щающую силу экрана как тормоз для всякого рода острой мысли. Аргументация в таких случаях проста: кино смотрят миллионы, они воспринимают события на экране как реальную картину жизни. Театральный же спектакль или книга носят, мол, более частный характер. А потому показанное в кино неизбежно воспримется как повсеместное, типичное и т. д.

Неверные аргументы! Они покоятся прежде всего на недоверии к зрителю, который в подобных рассуждениях выглядит этаким простаком: он не в состоянии отличить черное от белого, типичное от случайного. А зритель давно уже умеет самостоятельно разбираться в увиденном, давно уже проникся твердым недоверием к «смягченным» углам.

Кинематограф действительно обладает редкой обобщающей силой, и ее надо использовать в полную меру. То, что настоящие педагоги восстают против «лидий михайловен», могло быть понятно всем зрителям и без показа единодушного педсовета, и без повержения пионервожатой во прах. Но, с огрехами или без, сила фильма, сила именно обобщающего образа пионервожатой такова, что история Кольки Снегирева поможет и детям и взрослым зорче вглядываться в жизнь.

...Спускаясь по лестнице после спектакля «Друг мой, Колька!», я явственно услышал сзади голос Лидии Михайловны: «Кто сказал такие глупости? Еще раз повторится — из школы будем исключать!» Оборачиваюсь — так и есть: пионервожатая этим способом урезонивает бурно спорящих после спектакля мальчишек и девчонок. Значит, жив курилка!

Жив... И не только в школе. И потому нельзя не порадоваться особому дебюту молодых кинематографистов — дебюту боевому.

Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Основание для доверия

Фильм «Карьера Димы Горина»* доставит, как нам кажется, большее удовольствие зрителям, нежели критикам-профессионалам. Дело тут, конечно, не в какой-то особой разнице восприятия: способность непосредственно наслаждаться искусством, получать удовольствие от того, что видишь или слышишь, отнюдь не является привилегией только неискушенной публики. Нет. Просто рецензенту этой картины не за что особенно «уцепиться», а это, как известно, не очень-то облегчает его задачу.

Ну, а зрители? Почему нам кажется, что «Карьера Димы Горина» должна им понравиться? Да, пожалуй, по тем же причинам, которые заставили и нас отнестись с должным вниманием к дипломной работе режиссеров Ф. Довлатяна и Л. Мирского и сценариста Б. Медового. Что же это за причины? Стремление постановщиков без лишней назидательности, ненужной искусству дидактичности рассказать о вещах достаточно серьезных. Хотя бы таких, как карьера современного молодого человека Дмитрия Горина.

Впрочем, может быть, звать его все-таки Димой? Ведь недаром именно это уменьшительное имя было вынесено в титры картины? Действительно, недаром. Ласковость авторов по отношению к герою определила весь строй произведения, характер его конфликтов и, главное, характер их разрешения. Для того чтобы убедиться в этом, обратимся непосредственно к фильму.

В самом начале картины чуть ироничный закадровый голос рекомендует нам вполне образцово-показательного юношу. Он переходит улицы в строго положенном месте, поддерживает свои силы натуральным кофе и, кажется, хранит деньги в сберегательной

* Сценарий Б. Медового. Режиссеры Ф. Довлатян, Л. Мирский. Оператор К. Арутюнов. Художник М. Горелик. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Ю. Закржевский. Студия имени М. Горького, 1961.

кассе. Нет, в сберегательной кассе он работает, причем работает вполне успешно: не сегодня-завтра его назначат заведовать этим солидным учреждением. Но, увы! Все молниеносно и вполне выгодно для сюжета меняется. Молниеносно, потому что понадобилось всего несколько минут, чтобы Дима Горин неверно вычислил проценты и отдал вкладчику лишних три с половиной тысячи рублей, а выгодно для сюжета, ибо действие теперь будет развиваться не где-нибудь, а на большой зауральской стройке, куда проштрафившийся финансовый работник срочно выедет к своему клиенту. Выедет и там же останется, сраженный и мгновенной любовью, и еще чем-то, чему трудно подобрать точное определение и что выражает собой и охоту к перемене мест, и охоту к перемене профессии, и вообще — охоту к перемене всей жизни. Неожиданное чувство это нередко — и в самое неподходящее время — овладевает самыми разными людьми, только большинство с ним справляется, наш же герой, на свое счастье, поддался ему.

Тут-то и начинается истинная карьера Димы Горина. Карьера, которая закалила его характер, принесла ему друзей, любовь, научила находить счастье в нелегкой работе. В финале (он отнесен к самому началу картины) ловкий и храбрый парень все выше и выше взбирается на электромачту, чтобы у самой вершины ее прикурить... от солнца! Да, да, от красивого, круглого, мультипликационного солнца, которое нарочно подошло поближе, чтобы разглядеть смельчака.

Хорошо? Да, придумано очень хорошо. Жаль только, что эпизод как следует «не отыгран» и о патетике и юморе его приходится лишь догадываться. Однако издержки подобного рода вполне естественны для начинающих, и удивляться им особенно не приходится. Тем более не приходится, что дальше мы встречаемся с вещами, объяснить которые одной неопытностью или молодостью вряд ли возможно. Речь идет о той вторичности жизненных наблюдений, которые явно ощутимы в картине и которые часто лишают поступки героев необходимой психологической достоверности.

Отправляя Диму Горина в зауральскую тайгу, авторы фильма прекрасно понимали, что им необходимо увидеть в этой тайге нечто такое, что привлекло бы к ней внимание и интерес зрителей. Красота природы, труд, особенно романтично выглядящий на таком



«Карьера Димы Горина». А. Демьяненко — Дима Горин, Т. Конюхова — Галя Березко

фоне,— все это очень интересно, но всего этого тем не менее недостаточно, чтобы добиться поставленной цели. К ней может привести лишь конфликт — тот самый конфликт, который свяжет воедино все части целого. В данном случае в качестве такого цементирующего начала выступает тема перевоспитания: встреча героя с настоящими людьми и настоящей жизнью, которые меняют его. Что же, задача увлекательная. Посмотрим, как она решается.

Новоселье в тайге. Ребята въезжают в только что отстроенный ими дом. Ребята хорошие, дружные, честные — словом, достойные члены бригады коммунистического труда. Дима Горин успел познакомиться с ними довольно близко, во всяком случае, так же близко, как и мы. Однако что он делает? Получив в личное владение немудреную тумбочку, он тут же начинает навешивать на нее солидный замок. Хранить ему в тумбочке абсолютно нечего, и он и все это прекрасно понимают. Но тем не менее замок появляется. Для чего? Для перевоспитания.

Все здесь верно и правильно — и то, что ребята не читают провинившемуся нотации, и то, что они казнят его иронией и молчаливым, но ощутимым пренебрежением. Все это верно. Неверно лишь одно: адресат, к которому обращены эти меры. Так же как члены бригады Дробота не могли взять ничего чужого, попросту говоря — не могли украсть, так и Дима Горин— тихий, мягкий, внутрен-



«Карьера Димы Горина». А. Демьяненко — Дима Горин

не интеллигентный человек не мог совершить той вопиющей бестактности, в которой нас хотят уверить.

Не мог он, если даже по натуре и скуповат (что с ним, правда, совсем не вяжется),— не мог он не дать своей доли и на подарок жене товарища. В тех обстоятельствах, которые были в фильме, поступок его выглядит и необъяснимым и отвратительным. Столь же нарочит и заранее сконструирован эпизод с погубленным бетоном. Всем было ясно, что Горин заснет на посту — иначе зачем было его оставлять около горящего костра? Впрочем, зачем — не то слово. Зачем — понятно: все для того же перевоспитания.

Не поймите нас превратно, мы не против этой педагогической меры. Мы только за то, чтобы она употреблялась по назначению. В данном же случае перевоспитание то и дело превращается в прямолинейное и в общем-то ничем не обоснованное противопоставление. Раз интеллигент — значит, и растяпа, и раззява, и физически немощный, и к тому же обязательно близорукий — во всех отношениях — человек. Конечно, впервые попав в тайгу, на тяжелую и непривычную работу, конторский служащий вряд ли сразу окажется на высоте положения, но как раз поэтому и интересно выяснить его действительные переживания, нежели пользоваться уже опробованными и далеко не лучшими в литературе ходами.

К сожалению, сценариста Б. Медового во многих случаях тянет именно к этим уже проверенным, привычным решениям. И это тем более обидно, что речь, как известно, идет о молодом художнике, в творчестве которого нам хотелось увидеть не столько «свежесть и непосредственность» восприятия действительности, сколько умение размышлять над ней. Однако не будем слишком строги — не будем хотя бы по той немаловажной причине, что в сотрудничестве с начинающими режиссерами сценарий, уже на экране, обрел черты и естественности и жизненности. В чем тут секрет, и нет ли противоречия? Секрет как раз в тех индивидуальных свойствах и качествах, которыми обладают Ф. Довлатян и Л. Мирский. Взяв в сценарии главное — стремление запечатлеть типическую обстановку и характер наших дней, режиссеры отдали этому главному все свое внимание. Присущее авторам чувство юмора сообщает картине ту привлекательность, которая с полным основанием позволяет говорить об успешном дебюте. Юмор скрашивает прямолинейность многих ситуаций, восполняет изрядные пробелы в характеристике персонажей, придает достоверность и милое лукавство любви Димы Горина и Гали Березки.

Закадровый голос, прозвучавший в начале фильма (нетрудно было узнать в «дикторе» З. Гердта), не только ввел нас в курс событий, но и дал верный тон всему происходящему. Хотя об этом нигде и не сказано, но авторы явно хотели снять комедию — не сатирическую, разумеется, но лирическую, лирико-героическую — словом, комедию. Отсюда — А. Демьяненко в качестве исполнителя главной роли, отсюда — финал, о котором мы уже писали, отсюда — ощутимое желание режиссеров не очень-то «углублять» конфликтно-драматические ситуации.

Правда, то, что делают постановщики и актеры, по манере своей далеко не всегда совпадает с тем, что есть в сценарии, но в данном случае у нас просто не хватает духу требовать «верности автору». Пусть уж на этот раз преодоление — там, где это необходимо. И действительно, представьте себе Диму Горина, сыгранного в ином «ключе», чем делает А. Демьяненко, и образ сразу потеряет и в своей правдивости, и в своем обаянии, и в своей человеческой значимости. Последнее наиболее важно, потому что смягчает и вынужденно дурные поступки героя и так же мало обоснованное противопоставление его коллективу. А комедийный характер при всем том остается: ведь и серьезность и хорошие душевные качества отнюдь ему не помеха.

Кроме работы А. Демьяненко, в фильме, на наш взгляд, нет больших актерских удач,

хотя есть другое и тоже весьма ценное качество — настоящий актерский ансамбль. В кино не любят это театральное выражение и потому, очевидно, не так-то уж заботятся об ансамбле. И очень хорошо то, что ученики С. Герасимова, так же как и их наставник, знают истинную цену содружества режиссера и исполнителя. В кино это так же важно, как на сцене, а в современном кино, где внимание к человеку требование обязательное,— важно особенно. И еще одно, тоже связанное с учителем. Ф. Довлатян и Л. Мирский стараются — и часто весьма успешно — создать для своих героев достоверные «предлагаемые обстоятельства» (увы, термин опять «чужой»). А это тоже плюс, потому что без внутренней правды любая самая «натуральная» натура мертва.

Кончая нашу рецензию, скажем два слова о музыке. Написал ее А. Эшпай, что само по себе должно было явиться хорошей рекомендацией. Но, увы! Новогодняя песенка просто вульгарна. Громогласно, неубедительно и то, что открывает картину: этакая музыкальная бодрость вообще. Можно было бы не так уж и огорчаться по этому поводу, но ведь беда повсеместна, и плохо, что у молодых не хватило против нее иммунитета... Впрочем, это ведь первая работа, а на промахах (мы сознательно не говорим — ошибках), как известно, учатся. Уверены, что так будет и на этот раз.

Ю. СМЕЛКОВ

«Каток и скрипка»

В этом фильме рассказана одна из обыкновенных историй одного из обыкновенных дней. Где-то, на какой-то московской улице, не замеченная никем, не слышная за шумом летнего ливня, за грохотом бульдозеров, разрушающих старые домики, за звуками музыки, — родилась дружба большого и могучего дорожного катка и маленькой хрупкой детской скрипки. Подружились, разумеется, их хозяева — рабочий Сергей и мальчик Саша, но, право же, и сама скрипка очень удобно устроилась под сиденьем катка, и на этом необычном для нее месте даже удостоилась уважения со стороны мальчишек — ну, тех самых, которые раньше ничуть не уважали ни ее, ни ее владельца, семилетнего Сашу. С этого все и началось — начался день, начался фильм, начались чудеса.

Самый обыкновенный день может подарить чудеса. Когда мальчишки выхватили у Саши скрипку, появился добрый человек по имени Сергей и выручил скрипку и Сашу. Не чудо? Как для кого... Когда Саша по дороге в школу остановился у витрины галантерейного магазина, уставленной зеркалами, они вдруг показали ему мир, повторенный несколько раз. Много одинаковых зданий, одинаковых троллейбусов. Несколько яблок, рассыпанных какой-то девушкой, превратились в неисчислимое множество яблок. Стоит ли удивляться, что Саша, немножко выбитый из колеи удивительными событиями, играл в этот день хуже, чем обычно, если даже самая нечудесная, самая обыкновенная московская вода в графине на столе учительницы вдруг засветилась необыкновенными голубыми огнями.

На свете много чудес— только надо уметь их увидеть в самых обычных вещах и событиях. Это одна из тем фильма «Каток и скрипка» — дипломной работы режиссера А. Тарковского. Чудеса легче увидеть глазами маленького человека, и поэтому фильм снят как бы с его точки зрения, когда, казалось бы, обыкновенный мир становится необычно большим и волнующим.

Сергей и Саша подружились быстро, но не сразу—отношение старшего к младшему было сначала только покровительственным, хотя и приучало Сашу ко многим важным и просто необходимым вещам: смелости, мужеству, умению ценить чужой труд... Однако дружба требует равенства, а уж



«Каток и скрипка». Игорь Фомченко—Саша

какое тут равенство (на взгляд Сергея) между катком и скрипкой! Музыканта, особенно такого маленького, Сергей не считает серьезным человеком и очень удивляется, узнав, что Саша учится уже два года и будет учиться, по его словам, «всю жизнь».

А потом скрипка заиграла. Это было где-то во дворе, уже после того, как друзья немножко поссорились, немножко промокли под дождем и пообедали. Может быть, Саша играл слишком хорошо для семилетнего скрипача, а может быть, так только казалось Сергею — эта сцена снята с его точки зрения, как с Сашиной—почти весь фильм. Вот тут-то дружба стала серьезной—после того как сравнялись ценности, принесенные в дар друг другу. Дело, конечно, не в простой мелодии, сыгранной Сашей. Музыка—только символ той стороны жизни, которую Сергей до этой встречи почти не замечал. Но что годится в символы больше, чем музыка?

Большая часть детских фильмов—это фильмы для детей. И лишь немногие рассказывают — и большим и маленьким—о детях. К последним принадлежит «Каток и скрипка». Из этого детского фильма рождаются вполне «взрослые» мысли — о чуткости, о внимании к тем потаенным, незаметным для равнодушного глаза движениям души, которые часто играют очень серьезную роль в становлении характера человека (независимо от возраста).

Режиссерская работа выпускника ВГИКа А. Тарковского (он же вместе с А. Кончаловским является автором сценария) отличается хорошим вкусом, мягкой, ненавязчивой манерой, умением находить живые, выразительные детали.

Но вместе с тем нельзя не пожалеть о том, что режиссер порой идет не самостоятельной дорогой, временами талантливо, но повторяет—почти цитатно—то, что уже было найдено мастерами итальянского, польского и в особенности французского кино. И нередко механическое перенесение приема мстит молодому художнику: любование деталью, не подкрепленное мыслью, не находящее выхода в широкий мир размышлений и чувств, кажется претенциозным. Думается, здесь сыграло свою роль и то, что в сценарии картины недостаточно проступали живые, наполненные глубоким содержанием приметы сегодняшнего дня, нашей действительности.

Огорчает и другое. В фильме два героя—мальчик и взрослый. Игорь Фомченко играет естественно, непринужденно. А вот В. Заманский—актер большой искренности и не плакатной «положительности»—здесь на редкость неинтересен. Режиссеру не удалось «настроить» его на общий поэтический ключ фильма. В. Заманский часто позирует, «играет», в нем нет столь необходимой здесь творческой свободы. Значит, работа с актером—один из тех недостаточно освоенных участков, на который надо обратить серьезное внимание молодому постановщику.

Снимал «Каток и скрипку» молодой оператор В. Юсов. Это он сумел увидеть мир глазами маленького человека, сумел найти чудеса в магазинной витрине, поэзию — в чугунной болванке, ломающей стены старых домов, красоту— в обыкновенной серой стене, когда на ней отсвечивает отражение солнца в луже, оставшейся от недавнего дождя. Это он, оператор, заставил нас, зрителей, по-иному посмотреть на окружающие здания, улицы, на обыкновенный мир обыкновенных вещей, которые вдруг раскрылись с необычной и новой стороны. Отличная работа!

«Каток и скрипка»—небольшая зарисовка, фильм, занимающий примерно полчаса экранного времени. Но уже эти первые шаги молодого режиссера дают основание для раздумий, для серьезного обсуждения сильного и слабого в работе, сделанной талантливыми руками.





НИКОЛАЙ АТАРОВ

ИВАН ЕГОРЫЧ и ГОРЫ

Вечные снега горных вершин.

Оставляя за собой искристые борозды, катятся талые комья. Это в согретых весенним солнцем ложбинах зарождается движение снеговых масс.

Вселяя ужас и восхищение, лавина, точно гигантский водопад, то распадаясь на гребнях скал, то смыкаясь в ветвистых логах, устремляется в ущелье и затопляет первые кадры фильма с надписью: «ИВАН ЕГОРЫЧ И ГОРЫ».

Голос Кима. В мае на горах тает быстро. От солнца и весенних дождей снег становится мокрым, тяжелым. Местные люди придумали смешное название: ленивый снег...

Эти слова звучат на фоне бушующей лавины. Белые волны обрушиваются на полотно железной дороги, срывают крышу с щитового домика.

Голос Кима. Видали? Вот он какой «ленивый»!

В солнечный полдень глаза ломит от снега. Белым-бело...

Деревья в цвету. И снег.

Гудящие рои пчел на пасеке. И снег.

Прошло не менее трех часов, если судить по размаху авральных работ: сотни людей из мехколонны, с ближайшего строительно-монтажного поезда, счетоводы

из конторы, няни из детского садика и местные жители, вооружась лопатами, раскидывают снег.

Два бульдозера в снеговой траншее вгрызаются в завал.

Уже вблизи раскинула свои палатки торговая сеть.

Вертолет низко повис над местом аварии...

Но, как всегда, жизнь берет свое: в авральной суматохе юноша и девушка играют в снежки.

Голос Кима. Мы с Галочкой приехали сюда на летнюю практику как раз в тот день, когда сошла лавина. Никому не было дела до нас, а нам было весело вдвоем... Так, без причины.

Откинув лопаты, Ким и Галочка, словно дети, бегают вокруг чемоданов. Атакует Ким, голый по пояс, сухощавый и смуглый, Галочка прячется за чемоданом.

Ким. Хорошо? Хорошо?

Галочка (*защищаясь*). Да, тебе хорошо...

И оба смеются; видно, нравятся друг другу, но еще не признались.

В «газике»-вездеходе с открытым тентом сидят двое.

Начальник строительства дороги Андрей Михайлович Калинушкин, тучный мужчина. В ухе — шнурок от слухового аппарата, в нагрудном кармане — батарейка. Калинушкин то и дело отдает распоряжения подбегающим к нему людям, в то же время он мастерит из газетного листа птицу-хлопушку и еще отвечает на вопросы следователя, худого и длинного, как кочерга, по фамилии Селивон. Тот высится у машины, оглядывая сонными глазами авральный участок со всем его тревожным и многолюдным беспорядком.

Селивон. Жертвы?..

Калинушкин. Обошлось, слава богу.

Селивон. Материальный ущерб?

Калинушкин. Вон — крышу сорвало. Я вижу, следователь ведет допрос по всей форме? «На месте происшествия...».

Селивон. Предварительный разговор. Хотя, не скрою, моя обязанность...

Калинушкин. Подозреваете чью-то преступную халатность?

Селивон. Да. Автора проекта.

Калинушкин (*подозвав одного из рабочих*). Эй, Огуренков, вы из местных? Слыхали здесь раньше про лавины?

Огуренков. Там, наверху, что ни день сыплются... А вот как она прошла наскрозь, до самого места, это загадка.

И другие рабочие подтверждают:

— Загадка, в самом деле!

— Такого у нас не помнят.

— С чего бы это...

Калинушкин (*Селивону*). Вы удовлетворены? Этого здесь никто не мог предугадать. Но если бы дело только в одной лавине... Пожалуй, наши претензии к автору проекта посерьезней.

Селивон. Что он — лодырь?

Калинушкин (*поправляет шнур в ухе*). Не слышу?..

Селивон (*допытывается*). Спился, что ли?

К а л и н у ш к и н (*бодро*). Нет, стар! Отстал от нынешних темпов. И бесконечно упрям. (*Простодушно.*) А лавина... это уже просто так: «аминь» в конце молитвы.

С е л и в о н (*поджав губы*). Просто так ничего не бывает... Вы, кажется, выгораживаете Летягина?

К а л и н у ш к и н (*сдержанно*). А вы, молодой человек, не с того конца заходите... Поинтересовались бы лучше, как вообще возник этот проклятый участок пути в глубокой выемке... Тут и скала и грунтовые воды. Нам, строителям, и без лавин тут — нож острый! А было несколько вариантов. Когда утверждали проект — взвешивали, колебались. И ведь он настоял, автор проекта! В Москву примчался. Что ему интересы строителей — зато спрямленный ход, короче на два километра!

С е л и в о н. Его вариант был принят?

К а л и н у ш к и н. Конечно! Как же: опытный проектировщик. И инженерная линия правильная: путь будет короче. Жаль, меня еще тут не было... А лавина это уж так: «аминь» в конце молитвы.

С е л и в о н. Так зачем вы мне это рассказываете?! Ведь его вариант был утвержден?

Калинушкин, молча поглядев на следователя, с улыбкой отводит взгляд в сторону.

Девушка играет в снежки со скуластым пареньком.

К а л и н у ш к и н (*узнает*). Галочка!

Г а л о ч к а (*подходит*). А я тоже... гляжу на вас...

К а л и н у ш к и н (*весело*). Никак на практику?

Г а л о ч к а (*суетливо*). Вот письмо от папы! (*Радостно машет Киму, тот подходит с чемоданами.*) Вам-то хорошо... А мы пешком, с чемоданами...

К а л и н у ш к и н (*пробегая глазами письмо*). Видишь, как нам хорошо... Красиво?

Г а л о ч к а (*не понимая иронии*). Ужасно! Яблони в цвету — и снег!

К а л и н у ш к и н. Садись, нечего тут. (*Пропуская в машину, играет бумажной хлопушкой.*) «Гуси-гуси, га-га-га...». Помнишь, у вас на даче?..

Г а л о ч к а (*смеясь*). «Пить хотите? Да-да-да...».

С е л и в о н (*сухо*). Может быть, продолжим?

К а л и н у ш к и н. К вашим услугам...

Но в эту минуту новое событие отвлекает обоих от разговора. В толпе рабочих тревожное движение, все куда-то смотрят.

Г о л о с а. Берегись! Эй, камни летят! Очумел, что ли?..

Г а л о ч к а. Ой, страшно, Кимушка!

Некрасиво выглядят обрывы Джурского ущелья там, где сошла лавина. Исполинские сосны расколоты, как спички. Лиственные деревья изогнулись, точно сабли. На косогорах дочерна сорван грунт.

И еще с обрыва летят, скачут, прыгают камни...

И вот, беспомощно ужасаясь, люди видят, как под летящими с кручи камнями верхом на неказистой лошади пробирается с фатальным спокойствием пожилой всадник. Он придерживает лошадь, чтобы оглядеться получше, лошадь храпит в страхе, но понурый всадник похлопывает ее по шее и понукает двигаться дальше под свистящими осколками, как под навесом.

И снова голоса:

— А ведь это Летягин!

— Жизнь ему, видать, недорога...

— Нынче ему что так, что этак...

Калинушкин. Вот он — автор проекта. Летягин. Легок на помине.

Ким. Что значит — ле-гок на поми-не? (*Вынимает блокнот, чтобы записать непонятное выражение.*)

Калинушкин (*с интересом*). Русский язык изучает? Старательный...

Галочка (*не отрывая глаз от Летягина*). Я на такое смотреть не могу...

Селивон. Такое не часто и увидишь. Человек смерти ищет. С инженером раз в жизни может случиться: рухнет мост или дом завалится. А у изыскателя лавина сошла.

Галочка. Без разрешения начальства?

Калинушкин (*Селивону, с юмором*). Вот видите — умница. Знакомьтесь: Галочка Устинович, дочка главного эксперта Технического управления.

Селивон (*сухо*). Может быть, продолжим?

Калинушкин. С величайшим удовольствием.

Селивон. Итак, я ставлю вопрос...

Ведя в поводу лошадь, Летягин пробирается сквозь толпу рабочих по снеговой траншее. Ищет кого-то. Крупный, загорелый и обветренный седой человек, он похож на служивого солдата. На нем давно вышедший из употребления серый китель с зеленым кантом, форменные штаны заправлены в голенища смятых сапог. На ходу жадно грызет яблоко.

Летягин. Эй, Огуренков, тебя ищу! Собирай своих молодцов. Сходим на Чалый Камень.

И он глядит на снеговые вершины Джурского хребта.

И Огуренков поглядел из-под руки.

Огуренков. Чего там не вйдали... Ветер да снег. Да камешки летят.

Летягин. Поработаем. Меня поведете, я там не бывал.

Огуренков (*с басовитым смешком*). Не пройдешь ты, Иван Егорыч. Там воздух редкий.

Разговор идет возле машины с начальством, но Летягин и не глядит на Калинушкина. Вокруг него собрались рабочие, посмеиваются.

— Годы не те, Иван Егорыч!

— Туда и молодой не всякий заберется.

— Для здоровья опасно.

Огуренков. Ты Афоню зови, он ходок легкий, по любому снегу пройдет.

Афоня освобождает улей от снега. У него огневая бородка и каверзные глазки. Странное сочетание мичуринца-опытника с попом-расстригой. На голове засаленная касторовая шляпа.

Летягин (*весело*). Пойдешь с нами, Афоня?

Афоня. Поработать?.. А люди говорят: взыщут с тебя за недосмотр.

Неловкое молчание.

Летягин. Мало ли что бабы болтают.

Афоня. Не болтают, а сказывают.

Летягин. Сказывают? Ну, тогда, стало быть, взыщут! (*Собираясь уйти.*) А пока снаряжайтесь, через час выступим...

Калинушкин (*вылезая из машины*). Иван Егорыч, что ж мимо идете? Надо бы обсудить, беда какая... Так сказать, «кто виноват», ну, и «что делать».

Летягин (*без улыбки*). Виноват я. Автор проекта всегда виноват. Хотите, чтобы я подтвердил письменно?

Калинушкин (*глянув на Селивона*). Нет, хочу поблагодарить вас: вы говорите громко, я все слышу.

Летягин. Вот пойду на Чалый Камень. Оттуда лавина, там и разберемся.

Калинушкин. Туда незачем. Лучше ко мне в кабинет.

Летягин. Главное, чтоб это не повторялось. Надо думать, как преградить путь лавинам. Как спасти этот участок.

Калинушкин. Участок мы спасем. (*Вполголоса.*) Но как спасти... вас?

Летягин (*с улыбкой*). Толстый вы стали, Андрей Михайлович.

Калинушкин (*учтиво*). Не слышу...

Летягин (*нисколько не повышая голоса*). Слышите.

Калинушкин (*вспылив*). Я вам добра желаю! А вам бы надо скромней держаться. Любого спросите, что значит нам, строителям, потерять лето в горах! (*Тычет пальцем на Галочку.*) Вот девчонку спросите!

Галочка (*из машины*). Я никогда ничего не теряю.

Калинушкин (*с юмором*). Умница!

Теперь, нечаянно обнаружившись, Галочка тоже вступает в разговор. Селивон не успевает переводить взгляд с одного на другого. Ким слушает оторопело, не все понимает. Рабочие посторонились для приличия, но тоже с интересом слушают.

Галочка. Вы на лыжах собрались? Можно с вами?

Летягин (*живо*). Да, кто первый. Это у нас игра такая, вроде как в снежки кидаться.

Галочка (*вспыхнув*). Глупо... Вы видели, как мы играли?

Летягин (*с интересом*). А кто вы такая, девочка?

Галочка. Мы к вам на практику. Знакомьтесь: корейский товарищ студент-зарубежник Ким. А моя фамилия Устинович.

Летягин. Вы — т о г о Устиновича дочка?

Калинушкин. Да, его дочка.

Галочка (*весело*). Все думают: в какую глушь загнал отец, не пожалел.

Летягин. Я так не думаю. А думаю, что практику вам лучше отбыть у Калинушкина. Спальных мешков у меня на вас не хватит: в горы пойдем. В Москве, видать, не знают, куда дочерей на практику посылать... Честь имею!

И он потянул за собой лошадь в знак окончания беседы.

Холодная и бодрая природа. Мы ее полюбим в этом фильме. В разреженном воздухе встают громады хребтов: поближе березовые горы, рябиновые, за ними лиственничные, кедровые. Выше — извилистые скалистые кулуары, отполированные до блеска лавинами. Еще выше — белые вершины Джуры.

И над всем земным бесконечное небо в перистых облаках, похожих на след метлы...

Двенадцать рабочих цепочкой идут по цветущим лугам. За плечами — спальные мешки, рюкзаки, под клапанами у них широкие охотничьи лыжи.

Медленно проплывают — крупным планом — головы, защищенные от солнца войлочными лопухами. Кайла, крюки, теодолит.

Впереди могучий Огуренков.

В середине цепочки рядом с Летягиным инженер Дзимбиреков, толстяк непонятной восточной национальности. Под тельняшкой волосатая грудь.

Замыкает Афоня. На ходу собирает цветы — медуницы, купальницы; он разглядывает их опытным глазом пасечника.

Уже на каменных осыпях идет цепочка рабочих.

Чалый Камень торчит в вышине между двух снежных ложбин.

Летягин остановился и стирает тыльной стороной ладони пот с лица.

Л е т я г и н. Вот он — Чалый Камень. Если его взорвать, перекроем путь лавинам...

Д з и м б и р е к о в (*вглядывается в почерневшее от усталости лицо старого инженера*). Ты даже помолодел, гляжу... (*Отдает приказ по цепочке.*) Ровней идти! С короткими остановками!

Л е т я г и н. Зачем это? Я не устал.

Д з и м б и р е к о в. Я устал! Я толстый и устал. Понимаешь? Жестокий ты человек.

Летягин послушно усаживается на камне.

Рядом с ним садится Дзимбиреков.

Л е т я г и н (*закрыв лицо руками*). Белый снег, много белого снега. А день-то черный!.. Самый черный день в моей жизни. Еду под камнепадом как будто осторожно, бдительно, соблюдаю технику безопасности. А меня уже самоубийцей считают... Психологи! Я-то все замечаю. Шутки шучу, а сам думаю: как же могло случиться? Безобразная небрежность!

Д з и м б и р е к о в. Старожилы такого не помнят. Что ж ты зря на себя берешь?

Л е т я г и н. Голова что-то болит. И плохо вижу...

Д з и м б и р е к о в. Ты утомлен до крайности. Давай спускаться... (*Доверительно.*) Об одном прошу: не бери вину на себя. Тут на сто верст вокруг никто не хочет тебе плохого. Даже враги твои. Со мной поговорил — и точка. Забудь.

С охапкой цветов проходит Афоня.

А ф о н я (*Летягину*). Не советуемся с господом богом? Вот и лавина.

Л е т я г и н. Выходит, так.

А ф о н я. Помнишь, я к тебе в палатку пришел? Ты всю ночь планы чертил. И пасека моя под рукой у тебя была, а ты как бог над ней...

Л е т я г и н. Разве ты про лавины вел речь? Помнится, взятку совал.

А ф о н я. Ну, совал!.. Я ему пять тысяч совал. Что ему стоило? Резиночкой поскреб — и пошли бы поезда сторонкой, мимо пчелок... Нет, не взял!

Огуренков возвращается к Летягину. Подходят другие рабочие.

Л е т я г и н (*устало*). Чем недоволен, Афоня?

А ф о н я. Пчел распугали.

О г у р е н к о в (*дружелюбно*). Человек привыкат, а пчола и подавно.

А ф о н я. Ищу, где пасеку ставить... Моль шкуру тратит, а человек землю.

Летягин. Как ты сказал? Ох... (*Хватается за сердце.*)

Огуренков (*в тревоге*). Что я говорил: тут воздух редкий. Это ведь горная болезнь, Иван Егорыч.

Летягин (*резко встает*). Просто я без тренировки.

Дзимбиреков. Ты о чем загрустил? Это и с молодыми бывает.

Летягин (*показывает на Чалый Камень*). Туда надо бы мне на вертолете...

Дзимбиреков. Ого, вечный новатор!

Летягин (*с трудом улыбаясь*). Какое уж тут коваторство, сапоги бы просушить. (*Тронут заботой друга.*) Мне ведь скоро шестьдесят, Дзимбиреков...

Вечер.

В свете закатного солнца снеговые вершины Джуры, багрово-красные, словно раскаленные в горниле знойного дня.

Летягин и Дзимбиреков спускаются вдвоем.

По талому снегу выходят к горному ручью. Бешеная вода в белой пене хлещет выше сапог.

Летягин останавливается среди ручья, зачерпывает флягой и пьет, запрокинув седую голову.

Провожая взглядом низко пролетающий вертолет, Летягин, небритый, усталый, смеется, машет рукой.

Летягин. А еще поработаем, Дзимбиреков, а?

Дзимбиреков. Практически... безусловно.

Они идут по краю крутого снежника.

Летягин. Это и есть путь схода лавины. А вот, видишь, горная козочка пробежала. (*Показывает след копытец на краю снежника.*) Она знает, что такое лавина: обойдет, не ступит... Умна. Да. И жизнь любит...

В строительном поселке. Квартира Калинушкина, рядом с его служебным кабинетом, обставлена по-городскому и даже с роскошью. Пыльная шляпа брошена на полированный ящик — это радиола и магнитофон. На столике красного дерева ушной аппарат и недопитая пивная бутылка. На стене два мужских портрета: один очень старинный, царских времен, мастеровой в картузе; другой советских лет, тоже, видно, железнодорожный мастер.

Уютный вечер. Галочка накрывает стол. Калинушкин с удовольствием следит за ней, как если б к нему приехала родная дочь.

Ким у открытого окна глядит на вечереющие вершины Джуры. Потом извлекает блокнот, находит какое-то выражение, записанное днем, подзывает Галочку.

Ким. Когда они ссорились, я слышал, как рабочие жалели Летягина, и один сказал (*читает*): «Ясное дело, его под монастырь подводят...». Скажи, что это значит?

Галочка (*гладит его по жестковолосому затылку*). Чудак ты. Иди пить чай.

Галочка — у электроплитки. Галочка — у стола. Галочка включает радиолу. Вечереет в комнате.

Голос Кима. Теперь я хорошо понимаю по-русски. И говорю хорошо, не отличите. Правда? (*Отличить можно: у Кима гортанный говор и та излишняя пра-*

вильность произношения, какая всегда выдает человека, изучившего язык не в детстве.) Но тогда я записывал. Я носил с собой истрепанный блокнот и записывал разные слова. И самое трудное было—это поговорки. «Подвести под монастырь» — я и сейчас не понимаю. Вы-то понимаете, что это значит?..

В служебном кабинете Калинушкина звонит телефон.

Дверь открыта. Студенты слышат разговор.

Калинушкин (*в трубку*). Взрывники не пойдут на эти кручи. Он-то ведь и сам не дошел, а посылает... Ну, хорошо, улажу, хотя должен признаться... Видите ли, я уже сообщил свое мнение следователю: топить Летягина не хочу, а рапорт его об отставке меня бы порадовал. Пусть уйдет на почетный отдых — всё, что мне нужно... Не то что стар, но устарел... (*Зло смеется.*) Сработался поросенок с хреном!.. Что мне его любить, ненавидеть — времени нет! Вот пробью эти горы, уложу голубые рельсы... (*Шуткой снижает пафос.*) Нужники расставлю на всех полустанках — и уйду. Даже не оглянусь, честное слово!.. Не слышу?.. Видите ли, он хочет сделать получше, посовершеннее, «дорога, говорит, кратчайший путь между двумя точками...». А я строитель, хочу, чтобы в срок! Спор неразрешимый...

Сейчас, когда студенты слушают этот монолог Калинушкина, особенно заметны некоторые черты его властного характера. Ведь разговаривает он явно с начальством! Но он глух и, может быть, поэтому фамильярен. Услышав неубедительный довод, беззастенчиво смеется. Не хочет слышать — не слушает. Природный недостаток помогает ему не слушать и внутреннего голоса: сомнений совести.

И поэтому на его лице ничего не отразилось, когда его собеседник сурово подвел черту разговору.

На мгновение нам видно недовольное лицо человека, который спорит с Калинушкиным. Он жестко говорит в трубку:

— «Неразрешимый спор...». Слова-то какие! Партия каждый день и повсеместно решает подобные споры. Вот уже более сорока лет.

Калинушкин возвращается в комнату, где Ким и Галочка ждут за столом. И чай разлит по чашкам.

Галочка. Все делают постные лица: лавина, лавина! Летягина оберегают, как бы он чего над собой не сотворил. А он тоже входит в роль (*передразнивая*): «Это у нас игра такая». Ну, просто смех! А я-то не дура: хорошо понимаю — просто два начальничка за здорово живешь перегрызлись в глуши. И кто кого съест! Знакомая картина! А лавина это только предлог. Что, неправда?

Калинушкин (*хохочет*). Ты и ему так скажешь?

Галочка. Скажу обязательно!

Калинушкин (*придавив окурок*). Ему бы сейчас на пенсию. Или в отпуск. Куда-нибудь на Кавказ. Месяца на три. А он к секретарю обкома стучится...

Галочка. Кто он? Чокнутый? (*Вертит пальцем у виска.*) Неудачник? Самоубийца?..

Калинушкин ест и пьет со вкусом, как все толстые люди, когда они уже привыкли быть толстыми.

Калинушкин. Человека делают обстоятельства. Что меня, что его — каждого по-своему. Он тут подзавяз маленько. Изыскания не однажды приостанавливались и вновь возобновлялись. Край глухой, безлюдный, назначение трассы — транзитное. Горный рельеф пугал. Вот и не торопились. Летягин привык думать, что стройка никогда не начнется. Зимой он в городе, в своем проектном институте, в маленькой комнатушке в конце коридора. А чуть весна — и до поздней осени!— он сюда, в командировку. Вот так командировка, когда он тут и состарился!.. А два года назад открыли геологи в этих ущельях и медь, и молибден, — одним словом, всю Менделеевскую таблицу. И сразу тут как тут строители! Глядь, уже гудят самосвалы, летят вертолеты...

Галочка (*в тон*). И во главе стройки не кто-нибудь, а сам Калинушкин!

Калинушкин (*с юмором*). Да, пробивной Калинушкин. У Калинушкина могучая техника, отличные кадры. И аммонал для взрывов. И собственная газетка для чтения... А что у Летягина? Трудолюбие. Да лошадка Чубчик, не знающая головокружения на горных кручах. Да красивые, очень тщательно нарисованные чертежи... Что-то твою Москву долго не дают.

Галочка подходит к телефону, снимает трубку: «Нет, просто так, я Москву заказала...» Рассматривает портреты на стене.

Галочка. Это что — отец ваш? А это дедушка? Я догадалась. Мне папа говорил, что вы потомственный... Ишь, как уютно обставились! Что люди о вас подумают, вам все равно?

Калинушкин. Видишь ли, что люди подумают, это не твоего ума дело. Ты еще маленькая, хоть и москвичка... Вот поживешь со здешним народом...

Галочка. ...«И результат не замедлит сказаться?..»— как выразился бы отец. Вы очень с ним схожи!

Калинушкин (*мягко*). Ну, не совсем... Я все-таки солдат-фронтовик, хоть и в уютном блиндаже. А папа твой всю жизнь в Москве...

Калинушкину взгрустнулось. Ему хочется музыки, он присел к магнитофону.

С минуту слушают. Знакомо поет Обухова:

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые..
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые.

Галочка. Почему вы один?

Калинушкин (*учтиво*). Не слышу?

Галочка. Где Елена Петровна? Где Варька? Почему они в Москве, если вы здесь?

Калинушкин (*фальшиво*). Что ты! Зачем им сюда... (*Неистово звонит телефон.*) Вот и Москва!

Галочка (*в телефон*). Мама, это ты?.. Мама, это я!.. Слышу, говори спокойнее! Папа дома?.. (*Упавшим голосом.*) Папы нет дома... (*И снова в трубку.*) Скажи папе: я остаюсь у Калинушкина... Ничего, ничего, только спальных мешков не дали, а тут еще снег... Что? Не простужусь!.. Ну, так и знала, что начнется концерт! Мама, не надо: не простужусь!.. (*Рассматривает умолкнувшую трубку.*) Называется, поговорили...

К а л и н у ш к и н. А ты и в самом деле решила остаться у меня?

Г а л о ч к а. Так он же меня не хочет.

Ночь.

Галочка спит на тахте в комнате Калинушкина. Ким — в кабинете на диване, просиженном в долгие часы прорабских летучек. А Калинушкин неудобно сидит на стуле — мешковатый, жалкий, с открытым ртом, упершись руками позади себя. Борясь с дремотой, он слушает голос Обуховой.

Видно, его растревожил приезд девчонки, напомнил о семье. И сейчас, глядя на него, понятно, как ему трудно, как он устал от одиночества, как он храпит по ночам...

... Вспомнишь разлуку с улыбкою странной
Многое вспомнишь, давно позабытое.
Слушая говор колес непрестанный...

Где-то близко, почти за окном, свисток паровоза вступает в мелодию старинного романса.

Маневровый паровоз, освещенный по-ночному, проворачивает колеса в клубах пара.

Ухватившись за поручни, висят на ступеньках Летягин и Дзимбиреков. Они готовы спрыгнуть — паровоз проходит мимо конторы строительства.

В окне паровоза машинист.

М а ш и н и с т. А вы не горюйте, Иван Егорыч. Это стихия. Она — дура.

Л е т я г и н (*сердито*). Сейчас под колеса брошусь. Тоже психолог... (*В ином тоне.*) Там только взорвать — и всё! И лавины пойдут стороной.

М а ш и н и с т. А до зимы успеете?

Л е т я г и н. Поработаем — успеем. Мы нынче там, в горах, услышали тебя. Свистишь. Ну, думаю, торопит нас Егорычев!

Д з и м б и р е к о в. Будь здоров, Егорычев!

И оба соскочили на ходу.

Открытое окно щитового дома.

Инженеры-изыскатели подошли, заглянули.

Калинушкин в той же позе сидит на стуле Только теперь видно, что сон его одолел.

Летягин и Дзимбиреков поставили локти на подоконник.

Д з и м б и р е к о в. Сидя спит...

Л е т я г и н. Значит, устал.

Д з и м б и р е к о в. Нет, девчонке уступил. Вот, спит на тахте.

Л е т я г и н. Тут ей самое место.

Д з и м б и р е к о в. Практически безусловно.

Галочка открыла глаза и слышит странный разговор за окном.

Д з и м б и р е к о в. Ишь, комфорт развел. Столичный стиль.

Л е т я г и н. Это политика. И, знаешь, умная политика. Он хочет всем сказать: мы сюда явились надолго и всерьез, не разбежимся.

Д з и м б и р е к о в. Злости в тебе не хватает! Что ты его выгораживаешь!

Л е т я г и н. А то, что цель свою он знает: выполнить в срок! И устал до дьявола. И очень, видать, одинок. Семью из Москвы не вытащит.

Д з и м б и р е к о в. Значит, хороший, по-твоему? Договорились...

Л е т я г и н. Он не хороший и не плохой. Он какой нужно. Иначе бы сюда не послали. И уши на войне попортил, когда мост на Днепре ставил. Шлюзовался в кессонах... Ладно, идем разбудим.

Они еще немного постояли, потому что Калинушкин зашевелился и странно забормотал во сне.

Л е т я г и н (*с улыбкой*). Это он меня во сне передразнивает.

Инженеры-изыскатели в дверях служебного кабинета Калинушкина.

Из своей комнаты, наспех одетый, выходит, застегивая тужурку, Калинушкин.

Л е т я г и н. Прошу простить за позднее посещение.

К а л и н у ш к и н (*мрачно*). Я все знаю. С утра вертолет в вашем распоряжении... Хотите склочку начать? Извольте.

Л е т я г и н. Я был вынужден просить о содействии. Мы нашли практическое решение. Мы взорвем Чалый Камень и завалим пути схода лавин. Это реально. Так делают и в Швейцарии, в Альпах, в классической стране снежных обвалов. Почему же вы отказали мне в вертолете?

К а л и н у ш к и н (*жестко*). Потому что он вам нужен, как корове седло.

В соседней комнате Галочка, приподнявшись на локте, вслушивается в ночной разговор инженеров. Ким тоже не спит, сжался в комочек.

Л е т я г и н (*спокойно*). А вы уверены в своей безнаказанности.

К а л и н у ш к и н (*возится с батарейкой*). Батарейка сработалась, не слышу.

Л е т я г и н (*уверенно*). Слышите.

К а л и н у ш к и н (*кричит*). Я не намерен бороться ни с лавинами, ни с ветряными мельницами! Я не Дон-Кихот!.. (*Показывает на чертеж*). У вас был добрый старый вариант: широкий обход этого проклятого места. Мы уведем дорогу от лавин.

Л е т я г и н. Принятый вариант короче и будет удобнее в эксплуатации: сократится пробег поездов. И мы, разумеется, похоронили старую трассу.

К а л и н у ш к и н (*с улыбкой*). Может быть... воскресим?

Д з и м б и р е к о в. Зачем?

К а л и н у ш к и н. Спросите Летягина, если сами такой непонятливый: чтобы прокуратура забыла о лавине.

Л е т я г и н (*помолчав*). Вы так не думаете.

К а л и н у ш к и н. Почему же?

Л е т я г и н. Потому что вы честный инженер. И старый коммунист.

К а л и н у ш к и н (*угрюмо*). Послушайте, Иван Егорыч, вы двенадцать лет расставляете колышки по этим горам. А мне отпущено на постройку дороги два года. Так не мешайте мне! (*Закрывает дверь в свою комнату.*) И помните: памятника вам все равно не поставят.

Галочка приотворила дверь.

Летягин. Вы все сказали? Теперь меня послушайте. Вы человек масштабный, всесильный. Меня считаете трущобным чудаком-волосатиком. И тем не менее проекта на обход я вам не дам. Вы думаете лишь о сроках строительства, и каждый день у вас на счету! Отлично! А я думаю о долгих десятилетиях. Мы-то с вами уйдем. А поездам, теряя время, кружить по нашим косогорам? Не будет этого!.. (*Овладев собой, с улыбкой.*) Ну, а поставят ли мне памятник, как-то не задумывался... Так не забудьте про вертолет.

Выбежав на крыльцо в ночной рубашке, Галочка догоняет уходящего Летягина.

Галочка. А про нас вы забыли?

Летягин. Там у нас без комфорта. В палатках. И дороги нет, еще не пробили — ездим на арбах.

Галочка. Дело не в этом. Я ведь знаю, в чем дело... Мы больше не будем играть в снежки.

На пустынной улице поселка они долго смотрят друг на друга — седой человек и девочка в ночной рубашке. И, кажется, седой человек улыбнулся.

Арба в воловьей упряжи. Горная тропа. Ощущение соседства с небом.

На чемоданах в арбе Галочка и Ким. Дзимбиреков на передке арбы, он тычет палкой в воловьи бока и поглядывает на Галочку.

Голос Кима. Нас отвез в лагерь начальник партии Дзимбиреков. Мне с самого начала не понравилось, как он поглядывал на Галочку.

Галочка. Далеко еще?

Дзимбиреков. Часа два. До темноты доедем. А ты, я вижу, бедовая. Как вчера ночью выскочила — в рубашке.

Галочка. Обстоятельства так сложились.

Она поеживается от сырости, решительно лезет в чемодан и достает заграничный пуловер. Дзимбиреков с мужским интересом изучает ее: она с головой и руками нырнула в пуловер.

Дзимбиреков (*наглядевшись*). Вот у нас кручи какие... Не боишься?

Галочка (*вынырнув из горлышка пуловера*). Я крыс боюсь. Еще индюков. А больше ничего не боюсь... И еще скуки боюсь.

Дзимбиреков. У нас с Летягиным не заскучаешь...

Волы останавливаются по своей надобности. Дзимбиреков показывает на волов, смеется.

Дзимбиреков. Вот ведь и пива как будто не пьют...

Галочка. Думаете — умно?

Дзимбиреков. Каждый по-своему умен, по-своему глуп. Тут у нас воздух прозрачный — глупость заметней...

Еще выше в горах. Уже близки вечные снега.

Тяжело поворачиваются на камнях два колеса арбы.

Галочка лежит на спине. Ее, видно, утомила дорога, и хочется подразнить самодовольного толстяка.

Галочка (*презрительно*). Спальных мешков, видите ли, нету. Ну, а что у вас есть-то?

Дзимбиреков. А что, к примеру, надобно?

Галочка. Ну, волейбольный мяч есть?

Дзимбиреков. Есть.

Галочка. Речка есть? Купаться...

Дзимбиреков. Есть.

Галочка. Гитара есть?

Дзимбиреков (*он, видно, любит музыку*). Ну-ка! А ты споешь?..

Галочка (*сквозь зубы*). Не тыкай — не лошадь. (*Помолчав.*) Вы всегда такой? Наверно, от женского общества отвыкли.

Дзимбиреков (*смешно почесав волосатую грудь под тельняшкой*). Женщин у нас в партии верно, что нету. Иван Егорыч избегает. И вы к нам тоже напрасно...

Галочка. Почему?

Дзимбиреков. Вам по молодости не понять.

Ким. А вы тоже... избегаете?

Дзимбиреков. Это другой вопрос. Если говорить практически, то курица — не птица...

Ким извлекает блокнот. И вдруг, заметив, как Дзимбиреков подмигнул Галочке, мрачнеет и прячет блокнот в карман.

Ким. Сами вы нептица.

Дзимбиреков хохочет.

И еще труднейший виток горной тропы.

Арба накренилась над пропастью.

Галочка вцепилась в плечи Кима.

Дзимбиреков, тыча палкой в воловьи бока, невозмутимо разглагольствует.

Дзимбиреков. Женщина, так есть одна. Ну, это даже не женщина. Стряпуха у нас в партии. (*С нежной ухмылкой.*) «Леди Гамильтон». Спившаяся. Ее Калинушкин прогнал из поселка. Она к нам приблудилась...

Предрассветная мгла. Клочья тумана, точно дым, заволокли женскую фигуру. Это стряпуха. Она закладывает дрова в полевой очаг.

Когда стряпуха вглядывается в четкий контур снеговых хребтов, откуда ожидается рассвет, ее лицо, укутанное в шерстяной платок, испитое, со слезящимися глазами, кажется очень значительным на фоне едва светлеющего неба и розоватого снега вершин.

Дзимбиреков (*выходя из своей палатки*). Не встал Иван Егорыч?

Стряпуха. Он и не спал всю ночь.

За коновязью вдали — штабная палатка партии, освещенная изнутри. Видна тень Летягина, она прыгает по полотну и горбится.

Дзимбиреков приоткрыл полог палатки.

И первое, что бросается в глаза: охотничье ружье лежит косо на чертежном столе.

Озабоченно-вопрошающий взгляд Дзимбирекова скользнул с ружья на Летягина.

Д з и м б и р е к о в. Ворон стрелять собрался?

Л е т я г и н. Сна не было. Ружье чистил. (*Поняв, что скрывается за шуткой.*) Толстый ты стал, Дзимбиреков.

Д з и м б и р е к о в (*весело*). От работы толстею! Парадокс!

Они выходят из палатки. Присели на брезентах, курят.

Лагерь проснулся. Стряпуха возится у очага. Люди умываются у рукомойника.

Д з и м б и р е к о в. Тебя вызывает следователь.

Л е т я г и н. Не поеду. Пусть обо мне даст показания Калинушкин.

Д з и м б и р е к о в. У тебя нет худшего врага, чем ты сам.

Стряпуха подходит к Летягину.

С т р я п у х а. Барышня крепко спит. Будить, что ли?

Д з и м б и р е к о в. Фифа какая-то столичная. Работать не будет.

Летягин молча направляется в палатку, где разместились практиканты.

В палатке Галочка изучает содержимое своего чемодана. Прикладывает к плечам стеганую, на пуху, курточку с капюшоном.

Войдя, Летягин не спешит с разговором.

Г а л о ч к а (*непринужденно*). Можете оценить: всего один чемодан!

Летягин вертит в руках Галочкины дымчатые очки с мягкой подкладкой.

Г а л о ч к а. Вы папино письмо получили?

Л е т я г и н. Это не имеет значения.

Г а л о ч к а. Вам нравится эта курточка?

Она показывает Летягину на боках курточки полоски из эластичной ткани.

Г а л о ч к а (*не дождавшись ответа*). Я плохо спала сегодня. Вы думаете, хорошо, когда лежишь в спальном мешке?

Л е т я г и н (*вдруг с улыбкой*). Думаю, очень даже неплохо.

Г а л о ч к а. Нет, это плохо, когда рядом Ким всю ночь полушубок натягивал на голову... Папа говорил, что будут спальные мешки.

Л е т я г и н (*терпеливо*). Вы же хорошо спали? А на всех не хватает. К сожалению, студентам один на двоих...

Г а л о ч к а (*вспыхнув*). Не говорите глупостей!

Летягин не сразу понимает, что он такое неудачное сказал.

Л е т я г и н (*смешавшись*). Я хотел сказать: здесь в партии спят в мешках по очереди. Понятно? (*Рассердившись.*) Вы на летнюю практику приехали, понятно? Потрудитесь вставать вместе со всеми. И работать. Работать!..

Войдя к себе в палатку, Летягин ворошит бумаги на столе.

Вот он нашел письмо Устиновича.

Читает:

«...Галочка хрупкая девочка. Врачи считают, что лыжный спорт ей особенно полезен. И я надеюсь, что работа не помешает ей кататься на лыжах по воскресеньям... В товарищи мы подобрали ей хорошего спортсмена. А снега у вас, кажется, хватает.

Ваш Устинович».

Л е т я г и н (*рвет письмо*). Да, снега у нас хватает.

Альпийские луга в цвету.

Изыскатели производят теодолитную съемку.

Кони стреножены.

Где-то все время маячит Летягин — он с людьми, учит, подсказывает, склоняясь над записями.

Отдельной парой работают Ким и Галочка.

Ким смотрит в трубу теодолита. Галочка небрежничает, и вешка перекосилась в ее руках.

— Ровно держи, Галочка! Работай! — крикнул Ким.

И вдруг Галочка бросилась в высокую траву, раскинув руки.

— От рабо-оты ко-они до-охнут!

Ким подошел, деликатно присел у ее ног.

— Как ты сказала? Не понял.

Но Галочка не отвечает, у нее свой, довольно грустный ход мыслей.

— Так и знала, что проскучаю все лето. Разве это люди? Хоть бы влюбился кто, цветы поднес...

И она тоненьким голоском запела:

Подари на прощанье мне билет
На поезд, идущий куда-нибудь.
Мне все равно, куда он пойдет,
Лишь бы отправился в путь,
Лишь бы куда-нибудь.

Ким. В тебя Дзимбиреков влюбился. Ты ему нравишься.

Галочка. Да, Дзимбирек... Ему хорошо...

На прощанье скажи ты мне несколько слов,
Несколько милых фраз.
Мне все равно — каких и о чем,
Лишь бы в последний раз...

Этот человек людей не замечает!..

Ким. Кто?

Галочка (*передразнивает*). «Его-орыч», конечно! Странный тип! Что ему люди... И если ты думаешь кататься на лыжах — забудь, Кимушка...

Ким. Ему не до нас, Галочка. Такие события... Кони дохнут.

Галочка. Какие кони? О чем ты мелешь?

Голос Кима. Я ничего не умел ей объяснить. Ни-че-го... И я тогда смешно ошибался. «Дохнуть» — думал значит «отдохнуть». Она что ни скажет, а я верю...

Задумавшись, Ким глядит вдаль и замечает Афоню.

Ким. Ты хотела цветов? Несут.

И верно, будто посланный из-за кулис на сцену, возникает в травах Афоня с большим ворохом цветов. Он плывет по плечи в траве: линялая касторовая шляпа, а за спиной широкие охотничьи лыжи.

Галочка. Спасибо, дядя, что хоть вы догадались.

Афоня. То не букет, то медоносные травы. Луга для пасеки подыскал. Коротко лето в горах. Господь сроку не отпускат. Все сразу цветет.

Галочка. И тут спешка!

А ф о н я (*присев, разбирает цветы*). Скоро уж осень. Пчола не поспеват.

Г а л о ч к а (*передразнивает*). Что «пчола»! Люди, и те не поспеват.

А ф о н я (*показывает на теодолит*). А вы что ищете?

Г а л о ч к а. Счастье ищем.

А ф о н я (*со вздохом*). Счастье все ищут. Только господь-вседержитель знает к нему дорогу...

Неожиданно возникает Летягин. Он разгневан не на шутку.

Л е т я г и н. Вы у меня найдете дорогу! Ханжа-богомолец! Вас в эфире ищут, Огуренков с утра отстукивает: «Афоня лыжи навострил».

А ф о н я (*скороговоркой*). Скушно, Егорыч, скушно, господа бога взыскую, стучусь в дверь бессмертную...

Он вскакивает и быстро уходит по лугу, только след от него — травы ложатся вправо и влево.

Л е т я г и н (*практикантам*). И вы — тоже...

Он уходит к стреноженным коням.

Г а л о ч к а. Чего это он?.. (*Рассердясь.*) Нет, ну его к черту!

Мне не помнить ни рук твоих, ни губ,
Не помнить твоего лица.
И мне все равно — что север, что юг.
Ведь этому нет конца.

Вечер. Кавалькадой возвращаются в лагерь изыскатели.

Летягин выравнял Чубчика рядом с лошадкой Галочки.

Л е т я г и н (*продолжая начатый разговор*) ... А то, что человек должен работать! Любить работу!.. Этот Афоня — лодырь и ханжа! Сектант к тому же. Сбежал с Чалого Камня, работать ему не по нутру! Оставил Огуренкова без связи... А кто будет тупые буры на кузню таскать! Ну, что там у вас?

Он придержал Чубчика. Галочка неловко сидит в седле.

Г а л о ч к а. А то, что я не знаю, как с нее падать. Вам-то хорошо...

И она улыбнулась в ответ на его неожиданную добрую улыбку.

Где-то далеко-далеко просвистел паровоз.

— Слышите? — спросил Летягин.

— По-моему, свистит паровоз...

— Паровоз. И вас не удивляет?

— Нет... А вас?

Летягин помолчал.

— Когда впервые к нам пришел паровоз,— заговорил он, ловя рукой ветки плывущего мимо кустарника,— год назад, двадцатого июля, в семь часов вечера... впервые от сотворения мира... Мы стали лепить пельмени. Мы налепили пять тысяч штук. И был у нас спирт в толстых зеленых бутылях. Огуренков откуда-то явился с ребятами... И когда уже стаканы зазвенели, паровоз подал голос... Вот как сейчас,— слышите? — издалека, из ущелья...

Движением руки он заставляет ее слушать.

Где-то вдали, в ущелье, паровоз свистнул на два лада.

— Это Егорычев. Слышите?

— Слышу,— тихо ответила Галочка. И вдруг добавила просительно: — Пожалуйста, не принимайте меня всерьез...

Всадники вытянулись гуськом по надовражной тропе.

Галочка задержала лошадь, чтобы спросить Летягина:

— А про какие буры вы сказали? Я не поняла.

— Там Огуренков обуривает скалу для взрыва,— объяснил Летягин.— А буры что ни день тупятся. Точить надо в поселке, в кузне. Вот Афоня и должен носить на лыжах. Он самый легкий. О нем говорят — ходок... Понятно?

И снова едут гуськом.

Летягин сзади приглядывается к стройной фигурке Галочки, обтянутой свитером.

— С виду вы тоже легкая. Спортивная девушка. Сколько вы весите?

Галочка по-своему понимает смысл заданного вопроса. Она, дерзко подбоченившись, заносчиво оглядывает старого инженера и отчеканивает:

— Шестьдесят два килограмма. Ширина талии — пятьдесят восемь сантиметров. В бедрах — девяносто два...

И чтобы окончательно унизить Ивана Егорыча, она ледяным тоном произносит:

— Мой папа правильно говорит: в домашней обстановке люди не так-то просто распознают друг друга, а на работе сразу видно, кто чего стоит...

Летягин внимательно выслушивает уничтожающую тираду. Стегнув Чубчика, отъезжает, не сказав ни слова.

Ночь. Лагерь спит. Только слышится тонко-щемящее пение захмелевшей стряпухи.

Галочка бродит по лагерю.

Так же, как в первый вечер, освещена штабная палатка партии. Видна на ее полотне горбатая тень Летягина.

Галочка входит в палатку.

Летягин. Что не спите? Холодно?

Галочка. Пение мешает. Дома я обычно закрываю дверь: там вечно телефон звонит... Иван Егорыч, нам нужно выяснить отношения.

Летягин. У нас говорят: в тайге медведи долго живут, потому что отношений не выясняют.

Как ни странно, Галочку, кажется, не смущает суровый ответ. Она, подобрав ноги, с удовольствием расположилась на каком-то ящике.

Галочка. Хочу задать вопрос. Сколько лет вы проектируете дорогу?

Летягин. Начальству не полагается задавать вопросов. Двенадцать лет.

Галочка. Не надоело? Обтерпелись, что ли?

Летягин. Странный разговор во втором часу ночи.

Галочка (*упрямо*). Нет, не странный... Вы когда-нибудь отдыхали? Ну, хотя бы на Кавказе?

Летягин (*с усмешкой*). Черта ли в нем! Там надо деньги платить за то, что лазишь по горам. А здесь тебе еще платят.

Вдали поет стряпуха. Сейчас Галочка атакует Летягина всеми наличными силами: столичного обаяния, иронического ума, детского кокетства.

Галочка. Я слышала ваш разговор с Калинушкиным. Памятника вам не поставят.

Летягин. Даже и вам могут поставить... И это Калинушкин посоветовал вам спровадить меня в отпуск?

Г а л о ч к а. Юпитер сердится?.. У вас много общего с Юпитером.

Л е т я г и н (*покосившись на зеркальце*). Поразительное сходство.

Г а л о ч к а. Нет, не с античным богом... С планетой. Она делает оборот вокруг солнца как раз за двенадцать земных лет. Так что, пока вы тут двенадцать лет подряжали проводников, искали корма для лошадей, шли вьючными тропами, летали на вертолете...

Л е т я г и н (*в тон*). Ссорился с избалованными практикантками...

Г а л о ч к а. Да, ругались неприлично... Пока вы это все делали, Юпитер успел один раз пробежать по своей орбите. И вот у него круг замкнулся. И у вас... тоже.

Л е т я г и н (*угрюмо*). Это в смысле служебной карьеры? Ну, и что же? Хорошо это или плохо меня характеризует?

Галочка выразительно помалкивает.

Л е т я г и н. Критикуете?

Г а л о ч к а. Нет. (*Со всей искренностью.*) Просто приглядываюсь к вам. (*Другим тоном.*) Но не думайте, что вы меня воспитаете!

Л е т я г и н. Идите спать.

Г а л о ч к а. До чего любезно. Вы тут просто одичали без женщин.

Л е т я г и н (*после паузы*). Нет, Галочка, тут когда-то была одна...

Поет стряпуха.

Г а л о ч к а. Вроде этой?

Л е т я г и н (*подталкивает ее к выходу*). Идите спать.

Они стоят, облокотясь на коновязь. Справа и слева от них сверкают глазами добрые бессонные лошадиные морды.

Вдали снеговые горы.

Слышно, как поет стряпуха.

Л е т я г и н. Я здесь живу, потому что люблю эти горы с коротким летом и долгой зимой, и чай с дымком, и усталый сон у костра... Чертежные столы, заваленные брусникой, ну, что еще... Люблю лошадиные хвосты и гривы расчесывать — в компании, конечно. Так за всем этим и будущую дорогу успел полюбить... (*Махнув рукой.*) А любил бы я Большой театр, «Лебединое озеро» — черта лысого! — я бы тогда, разумеется, жил в столице. Как видите, никакого подвижничества, так что ваш Юпитер с его орбитой вы припутали ни к селу ни к городу... (*Неожиданно, в упор.*) Кстати, а спутник есть у Юпитера, вроде Луны?

Г а л о ч к а (*с торжеством*). Целых пять.

Л е т я г и н. Ну, это не для меня.

И он уходит в палатку. Галочка видит, как его руки изнутри завязали полог палатки.

Г о л о с К и м а. Я пять лет прожил в России. Дольше, чем многие мои земляки, которые тоже учились в Москве, в Ленинграде, в Новосибирске. Но никогда потом я не видел так много России, как в то лето. Иван Егорыч иногда брал меня с собой, и мы летали на Чалый Камень. Там шли работы. А Галочку он с собой не брал никогда...

Вертолет висит над горным хребтом.

Внутри вертолета Ким накладывает мазь на лыжи и растирает ее ладонью.

Летягин и Дзимбиреков у окна вертолета.

Видны кедровые леса на крутых склонах гор.

Зияют проплешины вырубки.

Дымки костров.

Голые стволы летят по желобам.

Большие площади вырубленного леса.

Летягин. Ты смотри, смотри...

Дзимбиреков. Я-то смотрю. А ты чего отвернулся?..

Летягин. Лес сводят. Отсюда оно заметнее, ого!

Дзимбиреков. Калинушкинская держава...

Летягин. Ты что-то хочешь сказать?

Дзимбиреков. Нет. А ты?

Летягин. Я вспомнил Афоню: моль шкуру тратит, а человек землю. Злой, а не глупый...

В эту минуту белое облако лавины вспыхивает где-то высоко, в снеговых падях Джуры.

Лавина замирает там же, в высоте.

Летягин, Дзимбиреков, а за их спинами и Ким внимательно всматриваются в отлетающее облачко льдистой пыли.

Голос Кима. Я тогда многого не понимал. Почему сердятся или плачут? Почему не спят по ночам? Особенно запомнилось одно утро. Дзимбиреков принял сразу две радиограммы. Большое событие и маленькое.

В палатке Ким работает за чертежным столом.

Лежа на охапке сена, Дзимбиреков принимает радиограмму. Перед ним зеленый ящик полевой рации, тут же крынка с молоком и раскрытая книга. Лицо толстяка выражает бурную работу мысли: он переживает смысл принимаемых распоряжений.

Дзимбиреков (*нервно отхлебывая молоко из крынки*). Зови Ивана Егорыча!

Ким. У него летучка.

Дзимбиреков. Зови, говорю! Всех зови! Тут что творится...

В палатку сбегаются люди.

Дзимбиреков молча показывает Летягину на журнал записи.

Летягин (*принимая журнал, ворчит*). Весь в молоке...

Дзимбиреков. Тебе бы еще — в крови. Читай.

Он с интересом наблюдает за тем, как мрачнеет Летягин, вчитываясь в текст радиограммы.

Присев на корточки, Летягин читает:

—«...Ввиду опасности образования лавин на участке 217—220 км принято оперативное решение строить по варианту обхода. Калинушкин получил приказ немедленно рубить просеку. Обеспечьте строителей рабочими чертежами».

Летягин закуривает. Глаза сощурены, как от яркого солнца. Уши, кажется, оттопырены больше обычного. Седой хохолок вскочил на макушке.

Летягин (*собравшимся, тихо*). Ну, зачем столпились?

Дзимбиреков. Проваливайте, проваливайте.

Теперь они остаются одни.

Дзимбиреков. Глухарь проклятый. Это его работа. За спиной. Через своих людей повлиял, доказал...

Летягин (*про себя*). Я никогда в жизни ни с кем не сводил счетов. Почему я этого не делал? Сейчас мне жаль потерянного времени.

Дзимбиреков. Ты знаешь меня, Егор. Я циник, но сердце у меня нежное. По ночам я думаю о тебе, как бы обойтись без прямого столкновения. Ведь это ж... Калинушкин.

Летягин. Что ты надумал?

Дзимбиреков. Только не лезь сразу в бутылку. Попроси девчонку: пусть напишет отцу.

Летягин (*грозно*). Что-о?..

Оба поднимают головы, прислушиваются. В толпе у палатки звенит чей-то восторженный голос.

Галочка, подняв палец, стоит в толпе.

Галочка. Слушайте! Вы там, Иван Егорыч, слышите? Нет, вы только послушайте!

Инженеры выглядывают из палатки, тревожно прислушиваются.

Доброе лицо Галочки. Она хочет приободрить Летягина.

Галочка (*радостно*). Слышите?.. Паровоз свистит!

Ветер доносит с низин голос паровоза.

Летягин (*свирепо*). Уберите эту... дуру.

Ким поспешно уводит Галочку.

Дзимбиреков (*показывая журнал*). А это ты прочитал? Нет, как тебе нравится? (*Читает.*) «... первоочередно обеспечить студентов-практикантов спальными мешками. Исполнение доложить»... (*Подзадоривая.*) Подумай, чем заняты головы! Значит, я должен отдать ей свой мешок, а сам...

Летягин (*равнодушно закрывая журнал*). Да разве ж они у нас на земле спят? Ерунда какая.

Галочка работает за столом.

Дзимбиреков приносит спальный мешок и сует его под стол.

Дзимбиреков (*выразительно*). Ну и ну...

Галочка провожает его взглядом. Что бы это значило? Какая-то догадка, ужасная, мрачнейшая, осеняет ее.

Она подходит к стряпухе.

Галочка. Пора обедать?

Стряпуха (*глядя в сторону*). Успеешь. Не отощаешь небось.

Ее стараются не замечать. Отчужденность.

Галочка (*Киму*). Узнай, в чем дело.

Ким. Сердятся на тебя.

Галочка. Дзимбиреков пришел и сказал. .

Ким (*мрачно*). Что сказал?

Галочка. Так, ничего особенного... «Ну и ну».

Ким (*вдумываясь*). Ну и ну?

Галочка. И свой мешок оставил.

Ким. А ты просила у папы мешок?

Галочка. С ума сошел? Когда?

Ким. По телефону.

Галочка. Я даже не разговаривала с ним!

Ким мнется, потом решает сказать всю правду.

Ким. Дзимбиреков сказал: «девка — слабак». Девка — я понимаю: девочка, девица, девушка, барышня. А что такое — слабак?

Не слушая, Галочка убегает. Она ищет кого-то...

Летягин спешно седлает Чубчика. Ему не до Галочки...

Сжимая кулаки, требуя к себе внимания, Галочка твердит одно:

— ... но это не папа! Это мама, мама...

Уже слезы на ее глазах. Она их срывает кулаками.

Летягин, как всегда, не спешит с приговором.

— А вы и вправду не жаловались?

— Слушать не могу... Я как раз ехала сюда и твердо решила: ничем не выделяться, быть, как все...

Голос ее дрожит, трудно выговаривать эти слова.

— Ну, это бывает, со всяким бывает, — с внезапной мягкостью успокаивает Летягин.— Это, конечно, постаралась мама. Иногда нас не спросят и за нас же решают. Так и со мной нынче. Тут нечего горевать...

И вдруг Ким страстно вмешивается в разговор.

— Она не слабак! — гортанно выговаривает он.

— Что такое?

— Дзимбиреков сказал: «она — слабак». Нет!

— Слышите, товарищи? — громко говорит Летягин, чтобы все услышали.— Ким ее лучше знает. И я тоже так думаю, — добавляет он очень тихо, для одной Галочки. Потом голос его становится жестким, распорядительным; вскочив на Чубчика, он отдает приказ для общего сведения:— А спальный мешок вернуть по принадлежности.

— По при-над-леж-ности... — повторяет Ким.

Молча глядит Галочка на Летягина снизу вверх, потом выговаривает как бы окоченевшими от обиды губами:

— Ох, трудно быть дочерью Устиновича.

Вечер в горах.

Холодный бодрый воздух.

У очага стряпуха и Галочка чистят картошку.

Лохматый пес, лежащий у огня, спросонок заскулил и лязгнул зубами.

Галочка. Скулит...

Стряпуха. Зверовая собака.

Галочка. Ей что-то снится?

С т р я п у х а (*лениво*). На медведей ходила. В клочки ее рвали не раз. Вот и снится. Собаки у нас более десяти лет не живут. Износ велик...

Г а л о ч к а. Нагрузка на психику?

С т р я п у х а. Нервы не выдерживают.

Она запевает что-то тягучее, грустное.

Г а л о ч к а. Уехал Иван Егорыч... (*Ей, видно, хочется спать. Одолевая дремоту, понюхала рукав своей фуфайки, рассмеялась.*) Дымом пропахла...

С т р я п у х а (*оборвав пение*). Это хорошо, как ты сказала.

Г а л о ч к а (*сквозь сон*). Что сказала?

С т р я п у х а. Это самое: что дымом пропахла... Мне отец рассказывал, он у меня путиловский рабочий был и в тот Октябрь красногвардейцем Смольный охранял: ночью человек подошел к их костру. Смотрят: Владимир Ильич. Разговорился с ними запросто, шутил. А потом рукав пиджака понюхал, сморщил нос и сказал: дымом пропах! С удовольствием так произнес, знаешь ли. И засмеялся. Может, детство вспомнил?..

Г а л о ч к а (*после паузы*). Почему вы это рассказали?

С т р я п у х а. Так... Думаю про тебя. Откуда вы беретесь такие? Кто поливает вас из золотой лейки?

Г а л о ч к а. Неправда все это! Вы все выдумали про меня.

С т р я п у х а. Злиться-то не надо.

Г а л о ч к а. Ничего вы не понимаете.

С т р я п у х а. Нет, понимаю, понимаю. Я-то все понимаю. Зачем ты сюда явилась, голубушка? Тайга таких не держит. Трудно мы живем. (*Показывает на снеговую вершину.*) Вон — костер горит. Там Степа Огуренков со взрывниками. В снегах. Тоже небось... дымом пропахли. А ты модничаешь.

Г а л о ч к а (*кротко*). Я не модничаю.

С т р я п у х а. Модничаешь. А у наших тут всё... (*С трудом выговаривает.*) ...взаимо-за-ме-няемое: и сапоги, и треухи, и полевые сумки. Как у солдат... Что инженеры, что рабочие — все одинаково.

Г а л о ч к а (*вспоминает с усмешкой*). Очки только разные. Иван Егорыч свои редко надевает, они у него не модные, с железными дужками. А как в субботу принялись за пельмени, он взялся тесто бутылкой раскатывать — вот так, вот так... (*Увлеченно показывает руками.*) Я поглядела: он в очках. И вид такой суровый... (*Уже замолчав, она улыбается этому воспоминанию.*)

С т р я п у х а (*искоса поглядев на Галочку*). Самый красивый человек у нас в горах — Иван Егорыч.

Г а л о ч к а. Мрачно у вас в горах.

С т р я п у х а. Мы не жалуемся. Мед едим ложками. Хлеб режем крупно...

Г а л о ч к а (*гладит спящего пса*). И я буду резать крупно.

С т р я п у х а. Не притворяйся. Да мне и не нужна твоя правда... (*Поет с тоской, взахлеб.*)

Г а л о ч к а. Я буду — связная, на лыжах... (*Поддразнивает стряпуху.*) Мне только бы жирок согнать... (*С любопытством.*) Послушайте, а Иван Егорыч когда-нибудь в жизни — ну, хоть раз один — любил?

С т р я п у х а (*показывает на темнеющий невдалеке бугорок.*) А куда ты давеча инструмент свой положила?

Г а л о ч к а. А что?..

С т р я п у х а. Там жена его захоронена.

Г а л о ч к а. Жена?

С т р я п у х а. Она тоже у Дзимбирекова работала. Геолог.

Галочка подбегает к бугорку, на котором лежит теодолит. Теперь понятно, что этот бугорок — могила. Галочка поднимает теодолит. Прижав его к груди, она оглаживает, приподнимает цветы в изголовье могилы.

Потом, с теодолитом на плече, как будто возвращаясь с участка съемок, идет в палатку

В полутьме палатки.

Галочка расталкивает спящего Кима.

Г а л о ч к а. Ну, милый, ну, Кимушка, ну, прошу тебя — поедем.

К и м (*спросонок*). Спать хочу.

Г а л о ч к а. Ну, я тебя поцелую! (*Целует. Тот вскакивает, трет глаза.*) Ну, по коням!

Они седлают лошадей. Осторожно, чтобы никого не разбудить, уводят их в сторонку.

И вот едут в зарослях по косогорам.

Еще не видели мы такой оживленной картины строительных работ, какая представилась Галочке и Киму, когда они на рассвете спустились с гор искать в поселке Летягина.

На одном участке лесорубы рубили просеку в сосновом бору. Бульдозеры, точно танки, валили деревья.

На другом экскаваторщик ворочал ковшом в глубоком забое.

А там уже путеукладочный кран проносил в воздухе рельсы, они сверкали в лучах зари.

На столбах связисты тянули провод.

И музыка этой утренней работы заразила Галочку и Кима, они тронули лошадей, и те пошли в галоп.

Комната следователя. Бревенчатые стены. Письменный стол.

Селивон в полный рост высится за столом.

Заложив ногу за ногу, небрежно сидит Летягин. Впрочем, каждый, вглядевшись, поймет, что это деланная небрежность. Самообладание дается дорогой ценой.

С е л и в о н. Вы еще за лавину не отчитались как следует, следствие продолжается, а вас снова заносит на крутом повороте?.. То, что нам сообщил управляющий банком, ни в какие ворота не лезет. Это верно, будто вы отдали ему предписание закрыть кредиты строительства?

Л е т я г и н. Да, и копию направил Калинушкину. Есть утвержденный проект спрямленного хода. Его никто не отменял. А между тем Калинушкин рубит новую просеку. Я получил радиограмму из института. Не знаю, чьи там оперативные решения. А я автор. И я имею право и должен опротестовать по инстанциям и вызвать экспертов.

Селивон. Вы отдаете себе отчет в своих действиях? Отозвать лесорубов и оплатить им по среднему заработку... Это большие убытки... Простой механизмов... И в разгаре строительного сезона!

Летягин. Я отвечаю за свои действия.

Селивон. Послушайте, вы даже правил игры не знаете — куда вам тягаться с Калинушкиным? А если экспертиза вас... подкует? Как вы себя почувствуете?

Летягин. Непривычно. Я ведь не лошадь.

Селивон. А вы смелый.

Летягин. Бывает смелость на правду, бывает — на подлость. Вы что имеете в виду?

Селивон. Нет, подлость никто вам не вменит, но должностное преступление..

Летягин (*собираясь уходить*). Видите ли, я никогда не заглядывал в прокуратуру и не листал уголовного кодекса. В этом, если хотите, моя слабость. Но именно поэтому я не боюсь ни Калинушкина, ни вас.

Селивон (*угрожающим тоном*). Вы не дерзите. Покуда вы для меня еще не обвиняемый. Но когда скажет свое слово эксперт, вы уйдете из этого дома под конвоем.

На крыльце бревенчатого дома прокуратуры Летягин с усмешкой оглядывает неожиданный конвой: привязанный к столбу Чубчик окружен двумя верховыми.

Летягин. Это что же — конвой?

Галочка. Вам хорошо-о... шутки шутить. А мы ехали мимо, вашего Чубчика признали. Ну, решили подождать.

Летягин молча отвязывает Чубчика. Втроем отъезжают от крыльца.

Придорожная харчевня.

За столами шумно пируют строители, плотогоны, охотники. Дым под низким потолком. Играет баян. Окна настежь. За окнами дождь. И кто-то сигналит, вызывая пассажиров.

Летягин и Галочка за столом у окна. Под окном коновязь. До лошадей можно рукой дотянуться.

В харчевне волнение, ропот. На баяниста машут рукой, чтобы перестал играть.

Ким (*подходит к столу*). Говорят, работы кон-сер-вируют. Что такое? Лесорубы очень ругаются.

Летягин (*неопределенно*). Ага... Давайте за лошадей выпьем. Они выносливые. (*Наливает Киму.*) У вас в Корее бывают конные праздники? (*Не получив ответа.*) А у нас бывали раньше. Вот нынче — день святых Фрола и Лавра. В прежние времена в поле крестьянские работы кончались. Лето на исходе... Пей, Ким.

Ким. Не хочется.

Летягин. Говорят: пей не когда хочется, а когда на столе стоит.

Галочка, видимо, понимает душевное смятение Летягина, исподлобья следит за ним.

Ким (*настойчиво*). Кто мог остановить работы? Зачем?

Летягин. Трудный вопрос. Ты по-русски плохо знаешь, а то бы я тебе разъяснил.

Ким. Вы попробуйте. (*Подставляет стакан.*) Налейте — я пойму.

Летягин. Всю жизнь направляешь работы. В логах и оврагах, в трясинах,

на кочках в болоте. Видишь, как люди вслед за тобой рубят просеку в лесу. Отсыпают земляное полотно. Борются с водой. Самое плохое — это когда стоят. Ты видишь, как сами люди рвутся вперед. И ты живешь с ними заодно... Понимаешь?

Ким (*выпивает до дна*). Понимаю.

Летягин (*Галочке*). И вы понимаете?

Галочка (*нарезает буханку*). За что люблю этот край—хлеб тут крупно режут!

Летягин (*с волнением*)... И вдруг однажды говоришь всему этому — стоп! Прервать работы. Прервать работы? Да, оказалось необходимым. Другого выхода не вижу. Но это очень трудно. Случается раз в жизни. Это хуже лавины...

Он пьет в одиночку и слушает гомон за соседним столом.

— Это он и есть.

— Не Летягин, часом?

Летягин. Я самый.

— Нехорошо поступаете. Своевольно!

— Тоже, старый инженер. Удумал штуку: работы остановить!

Летягин (*спокойно*). Дайте прикурить. (*Прикуривает.*) Ничего, ребята, потерпите. Скоро комиссия приедет — она меня снимет. Мы тут с Калинушкиным малость дров наломали. За это надо ответ держать. (*Замечает, что Ким расплачивается с официанткой.*) Погоди, Ким, дай мне расплатиться. Я нынче несколько миллионов сберег. Не каждый день случается. (*Положив деньги, выходит из харчевни.*)

Костры дымятся под дождем. У костров смешалась только что прибывшая на стройку молодежь с нетрезвыми шабашниками, по осени собравшимися в бега.

Голоса:

— Тут она и будет — станция. Ты думал — уже и камера хранения, и парикмахерский зал? Нет, браток, тут еще конь не валялся.

— Тут, брат, засвищут ветра в ноябре — не то что палатки, а и вагоны под откос сдует. Топай отсюда, пока не поздно. Заработков не будет.

У костра, собрав слушателей, подвывает потертый бродяга сектантскую песенку:

А вы люди умные, люди все ученые,
Повествуйте, что же есть число?..

Галочка подходит, с интересом вслушивается и узнает Афоню. Вонзившись в нее вострыми глазками, Афоня монотонно гнусавит:

Двенадцать апостолов...
Одиннадцать звезд в венце...
Десять чинов ангельских...
Девять архангелов...

— Э, да тут и арифметику повторишь,— говорит паренек в бескозырке.

— Уши бы ему пооборвать, — откликается другой.

Афоня посверкивает глазками.

Восемь концов у креста...
Семь соборов на Руси...
Шестикрылый Серафим...

— Словно бы с горки сбегает,— добродушно замечает девушка в очках.

И вдруг Галочка наклоняется к Афоне.

Галочка. А он и вправду с горки сбежал! Все работают, а он отлынивает. А вы его слушаете.

Афоня. Ну, ты у меня... Чижик.

Галочка (*внятно*). Дай трудовую книжку.

Афоня (*шарит в кармане*). Ножа не видала?

Галочка. Пусть отдаст!

Афоня хочет улизнуть, но ребята придерживают его за плечи, за руки.

Афоня (*достает трудовую книжку*). Семеро одного сильней... Ну погоди, девка.

Летягин (*подходит к костру*). Здравствуйте, товарищи. Комсомол на стройку явился? Хорошо... (*Афоне, тихо.*) Иди к шабашникам. Или с медом лети в Норильск — торговать на базаре. (*Берет из рук Галочки трудовую книжку Афони.*) Спасибо. Вы просили разрешить побегать на лыжах. Будете бегать каждый день.

Голос Кима. Возвращались той же дорогой.

Три всадника едут мимо недвижных механизмов.

Ковш экскаватора уткнулся в воду.

Висит крюк подъемного крана.

Когти связиста впились в телефонный столб.

Летягин едет подтянутый, молчаливый.

Поодаль — Галочка и Ким.

Голос Кима. С каждым днем солнце показывалось все позже. Прасковья Саввишна вставала прежде всех, еще до рассвета, и она первая видела — вот осень идет, а там и зима не за горами. За нею просыпался Иван Егорыч.

Стряпуха и Летягин глядят на огромный багровый шар, выкатывающийся из-за гребня хребта.

Летягин. Побудку надо часом позже.

Голос Кима. Потом он осторожно будил Галочку.

Летягин тормошит Галочку в спальном мешке, расстегивает закрепки.

Летягин. Беги. Пора.

Галочка. Темно еще...

Летягин. Ты хоть нос покажи.

Голос Кима. И она бежала.

Яркая утренняя заря. Галочка бежит на лыжах.

Галочка одолевает крутой подъем.

Снежная пыль, точно белые флажки, дымится на гребнях.

Сильно отталкиваясь палками, Галочка раскатывается на лыжах.

Ее счастливое, пылающее лицо.

Голос Кима. Работы на Чалом Камне шли полным ходом. Мы с Галочкой подбрасывали туда чертежи. В обратный путь Огуренков давал тяжелый груз — буры. Они быстро тупились на крепкой скале.

Тяжело нагруженная, со связкой стальных буров, плотно уложенных под клапаном рюкзака, Галочка летит вниз по снеговым ложбинам.

Голос Кима. Она выбегала от Огуренкова пораньше, чтобы до темноты увидеть огоньки лагеря. Это было километра за три от наших палаток. Там поворот — и вдруг все видно. Как будто близко. А бежать еще час.

Сумерки в горах. Галочка выбегает из-за скалы.

Ей видны на противоположном склоне ущелья огоньки.

Она складывает ладони рупором.

— Его-оры-ыч!

... — И горы-ы!— отзывается эхо.

Галочка (*не веря ушам*). И горы?

Голос Кима. Она не слышала ответа, а только эхо. И когда через час она появлялась, усталая, измученная...

Ким расшнуровывает Галочкины ботинки. Она почти лежит, откинувшись и упираясь руками в скамейку. Шатаясь от усталости, бредет к очагу.

Стряпуха наливает тарелку борща.

Стряпуха. Ты бы причесалась, что ли.

Галочка (*с блаженной улыбкой*). Ничего, ничего.

Голос Кима. Каждый вечер так...

Сумерки в горах.

Галочка выбегает из-за скалы.

— Его-оры-ыч!

И слушает эхо.

Голос Кима. Иногда Иван Егорыч выходил с фонарем и махал им, как будто говорил ей: «Добрый вечер».

Летягин машет фонарем. Рядом стоит Ким.

Летягин (*деликатно*). Слушай, юноша, ты бы с ней в снежки поиграл, что ли... Кличет меня, а думает небось о тебе. Только стесняется. Гордость не позволяет.

Ким (*со странной улыбкой*). Нет, это она вас... кличет.

Галочка, мокрая, лохматая, заглядывает в палатку Летягина.

Сидя за чертежным столом, Иван Егорович не поворачивает головы. Возле него спит собака.

Летягин (*деловито*). Возьми, вычерти. (*Не глядя, дает ей чертеж.*) Это поперечники на том же пикете.

Галочка молча разглядывает чертеж.

Летягин (*несколько ласковее*). А потом пора и за отчет садиться. Скоро кончается ваша практика.

Галочка (*глядя на спящую собаку*). А правда, что зверовые собаки быстро старятся? Большая нагрузка на психику, да? Во сне медведей вспоминают, визжат по ночам?

Летягин. Спасибо. Я по ночам не визжу.

Галочка. А вы бегаете по палатке. Не знаете времени, когда спать. И вообще горы вас старят, старят...

Летягин (*свирепо огрызается*). Вот стану на лыжи — не догоните!

Галочка смеется.

Дзимбиреков и Ким стоят у входа в палатку. Им слышны голоса и смех.

Дзимбиреков (*назидательно*). «Рыбки плавают по дну — не поймаешь ни одну».

Сжав кулаки, юноша подходит к Дзимбирекову. Но в эту минуту Галочка, счастливая, выбегает из палатки.

Галочка (*Киму, не замечая Дзимбирекова*). Выругал! У нас теперь часто так: я в палатку, он меня — оттуда.

Голос Кима. В воскресенье мы с Галочкой пошли кататься на лыжах. Галочка молчала. Она была недовольна собой, я думаю, оттого, что наткнулась на этого человека и не знала, как быть. Со мной — знала. И с Дзимбирековым — знала. А с ним — нет. И лето кончалось. Мало дней впереди, чтобы понять...

Ким и Галочка слетают на лыжах вниз по крутому снежнику... Виражи, виражи.

Остановились. Смотрят вдаль — под ногами необозримые просторы пожухлых альпийских лугов, пожелтевшие березовые рощи, алые огоньки рябин.

Галочка. Видишь, лето кончилось. (*Нюхает свои руки.*) А у меня ладони лошадиной шерстью пропахли. Понюхай.

Ким молча держит ее ладони у своих губ.

Галочка. Я теперь все, что днем бывает, во сне повторяю. Чтобы лучше запомнилось!.. Давно хотела тебя спросить. Ты ревнуешь?

Ким поправляет крепления на лыжах. Лицо непроницаемо.

Галочка. Можешь не отвечать. Понимаю.

Ким. Можно — и я тебя спрошу?

Галочка (*торопливо*). Не спрашивай!.. Не знаю.

Ким. Вот так и любят.

Галочка. Все это гораздо сложнее. Тут что-то больше.

Ким. Интересно.

Галочка. Что интересно?

Ким. Больше, чем любовь? Ты хотела бы тут остаться?

Галочка. Навсегда? (*Молча кивает.*) Я, кажется, вешаюсь ему на шею.

Ким (*с трудом разжимает губы*). Не понимаю, что говоришь.

Галочка (*вдруг оттолкнувшись палками что было сил*). Плохо учу тебя по-русски!..

Странно исказилось лицо Кима, он в бешенстве ревности догоняет Галочку. Удивительна эта гонка на лыжах по крутому снежнику.

Ким (*догнав*). Нет, хорошо учишь!.. Хорошо...

И резко поворачивает в сторону.

Ох, как долго мчится Ким по снеговым ложбинам.

Вот он очнулся, убавил бег.

Остановился. Глянул вокруг.

Над белыми вершинами Джуры сияет бесконечное небо в перистых облаках, похожих на след метлы.

Голос Кима. В тот день, блуждая, я забрел к лесорубам. У них тоже был выходной.

Костер. Козлятина на вертеле.

Рабочие сидят и слушают бывалого товарища.

И Ким присел с краю, слушает.

Бывалый товарищ. Такое у нас случалось... Это бывает... Это от людей бывает. Уж на что у нас зимовье глухое: трое нас. Три зверобоя. А как зачали порубку вести: нынче лесинку и завтра опять лесинку, да так две зимы... А на третью зиму ка-ак она пойдет... Лавина, то есть... Аж скры-ы-пит, страшно! Меня подхватило, понесло, дыхания нету... Я только руками — вот так, вот так... вроде плыву. Это чтобы головой не затянуло... Такое у нас случалось...

Первый слушатель. Недаром, значит, Афоня-пасечник говорит: моль шкуру тратит, а человек — землю.

Второй слушатель. Афоня-тихоня, он-то причину лучше всех инженеров знает. Тоже бывалый. Он только Ивану Егорычу насолить хочет, вот и помалкивает...

Третий слушатель. Что ж мы молчим? Беде помогаем. Чай не сторонние. Написать бы в газету...

Ким. А вы напишите.

Первый слушатель. Садись, студент, пиши!

Ким. Я плохо по-русски знаю. Вы пишите, я отнесу.

И вот бригадир старательно пишет в тетрадь. Остальные расположились в живописных позах. Сочиняют коллективно. Диктуют бригадиру — каждый по фразе. Он только успевает записывать.

— «Мы, местные жители, рабочие бригады лесорубов...»,— написал?..

— ...«объявляем всем строителям...»

— ...ты в подробности пиши: «мостовикам, тоннельщикам, взрывникам, механизаторам...»

— «... кто бы сам ни прочел или ни услышал со слов другого...»

— «... что сообща, на благо тех, кто тут будет жить, мы договорились охранять лес вблизи железной дороги и на склонах...»

— «... и беречь все, что есть в лесу».

— Нет, уж тогда в подробности! Пиши так: «Никто не смеет польститься ни на сучья, ни на ветки...»

— Ни даже на шишку еловую! — крикнул со стороны азартный парнишка. Крикнул и засмущался — всех рассмешил.

Ким с лыжами на плече возвращается в лагерь.

Он подошел к очагу.

Стряпуха наливает в стакан из толстой зеленой бутыли.

Увидела Кима — спрятала бутыль под фартук. Они внимательно глядят друг на друга. Ким сел за щербатый стол. Стряпуха решительно пьет из стакана.

Ким. «Леди Гамильтон», покорми меня, пожалуйста. Я голодный... (*Украдкой.* Галочку не видала?

Стряпуха. Не видала я вашей Галочки.

Ставит на стол миску, режет хлеб.

Стряпуха. Может, выпьешь со мной?

Ким качает головой: нет.

Стряпуха. Ты только будь человеком — не болтай.

Она теперь посмелее обращается со своей бутылью и граненым стаканом.

Ким. Я еще плохо говорю. Зачем мне болтать?

Стряпуха (*после паузы*). Поди жарко там у вас в Гималаях.

Ким. У нас в Корее нет Гималаев, «леди Гамильтон». (*Мечтательно.*) У нас свои высокие горы. Пэктусан, Кванбемон. Я там буду дороги строить... Хорошо кормишь, спасибо, «леди Гамильтон».

Стряпуха. Ты так не зови меня. Какая я леди. Я Прасковья Саввишна. Только горя хлебнула больше, чем водки... (*Помолчав.*) Думаешь, ты один девчонку ищешь? Дзимбиреков тоже спрашивал.

Ким. Я когда-то буду его бить.

Стряпуха. Сказать ему?

Ким. Нет, пускай пока шутит.

Стряпуха. Он веселый.

Ким спит в палатке. Входит Галочка, раскрывает свой спальный мешок.

Ким. Это ты, Галочка?

Галочка. У Ивана Егорыча задержалась. Отчет писала. Ты спи, Кимушка...

Ким (*монотонно*). Я сплю. Крепко сплю... (*Вдруг вскочив.*) А ты знаешь — почему сошла лавина? Они лес вырубили!

Голос Кима. Я сам принес письмо лесорубов в редакцию. Редактор, глупый, прочитал и сказал: «Плетью обуха не перешибешь». А я сказал: «Не понимаю по-русски» — и позвонил в партийный комитет. Не прошло и трех дней, как все читали газету... А я записал в блокнот: «Плетью обух перешибешь». Я думаю — так верней.

В редакции газеты секретарь правит корректуру.

Плоскопечатная машина печатает газету.

...На агрегатах стройки,

...в лесу,

...в рабочих столовых люди читают «Обращение лесорубов».

Дорога-времянка в осеннем лесу.

Под откос ушел грузовик, его вытаскивают трактором на тросах.

Через залитую водой гать тяжко переползает «газик».

В машине Калинушкин мрачно дочитывает газету и передает ее через плечо кому-то сидящему за его спиной.

Ухабистая дорога не радует Калинушкина. И письмо лесорубов — тоже...

Из лесу выходят Дзимбиреков, останавливает машину.

Д з и м б и р е к о в (*поздоровавшись*). Я хотел поговорить с вами до приезда эксперта.

К а л и н у ш к и н. Что вы хотите мне сказать?

Д з и м б и р е к о в (*достает из кармана газету*). Вы читали?

К а л и н у ш к и н. Это еще я в школе учил: «В лесу раздавался топор дровосека...» Только до сих пор думал, что автор Некрасов. Оказывается: Летягин, Иван Егорыч.

Д з и м б и р е к о в. Вы ошибаетесь. Писали сами рабочие. Наш человек, практикант-кореец, только отнес в редакцию.

К а л и н у ш к и н. Очередная... интер-трепация. Не верю...

Разговор полон намеков и недосказанности. Дзимбиреков знает силу своих аргументов, хлопает свернутой газетой по ладони. Калинушкин глух и фамильярен. Впрочем, сегодня впервые поколеблена в нем вера в свою непогрешимость. Трещинка какая-то в металле. И вот — дребезжит...

Д з и м б и р е к о в. Вы не знаете Ивана Егорыча. Он вам еще запроектирует лес там, где вы его вырубили. Это такой человек: даже уши топорщатся и хохолок торчит на макушке. И он не один, с ним народ.

К а л и н у ш к и н. К чему вы это все?

Д з и м б и р е к о в. Вы думаете, ему легко было запретить работы? Он ждет эксперта и не спит по ночам. Не может уснуть...

К а л и н у ш к и н. Эксперт скажет то, что скажет Калинушкин.

Д з и м б и р е к о в. Но если Летягин пожелает обратить внимание обкома партии...

К а л и н у ш к и н (*учтиво*). Не слышу?..

Д з и м б и р е к о в. Как бы вам с ним не поменяться ролями.

К а л и н у ш к и н (*смеется*). А это уж суеверие! Честное слово, суеверие... Я, помню, тещу хоронил. Второпях, когда гроб выносили, с гробовщиком шапками поменялся. Не ролями, а только шапками! И то-то расстроился, помню, по молодости лет. Это суеверие, друг мой, с ним надо бороться...

Д з и м б и р е к о в. Погляжу, как вы поборетесь с Иваном Егорычем.

К а л и н у ш к и н. Что вы меня стращаете вашим Егорычем? Аморальный вы тип! (*Злобно смакует словечко.*) Аморальный — да еще и тип!

Д з и м б и р е к о в. Я циник, но у меня нежное сердце. Я предупредил. Вся полнота ответственности — на вас. (*Показывает в глубину машины.*) И ваш заместитель, я в этом убежден, разделяет мою тревогу.

К а л и н у ш к и н. Знаете, я получаю на несколько целковых больше своего заместителя. За что же, если не за «полноту ответственности»?.. Как бы нынче снежок не выпал.

Усердно оглядывает небо сквозь поредевшие кроны берез, затем грузно влезает в машину.

Дзимбиреков остается один на дороге.

Заложив руки в карманы кожанки, глядит вслед «газику».

За «газиком» бежит, танцует хоровод палых листьев.

В машине глухое молчание.

Калинушкин перечитывает газету. Тем же движением, что Дзимбиреков, хлопает свернутой в трубку газетой по ладони. Впервые, кажется, мы видим его наедине с совестью. Он слышит ее внятный голос: в том, что случилось, есть его вина.

Голос Кима (*экран воспроизводит его рассказ в медленно наплывающих кадрах осеннего пейзажа*). Вы думаете, лето в горах кончается сразу? Нет, не сразу. Сначала в воздухе долго висят паутинки. В кустах поредело, стало просторнее. С теодолитом хорошо работать: листва не мешает. Летягин говорит: «Чернотропье...» Теперь он встает раньше всех, даже раньше Прасковьи Саввишны. И смотрит, смотрит... А когда с ним вместе посмотришь на горы, то увидишь даже цвет воздуха, синие тени. Очень красиво... Вдруг наступает непогода. Тонкие перистые облака приходят с запада. Вот они сегодня гуще, ниже. Второй этаж облаков. В поле никто не вышел: дождь. Работают в палатках, выискивают ошибки в чертежах, камеральничают... И когда после дождей и туманов снова выглянет солнышко, все вдруг замечают, что лето кончилось. И уже завтракают в ватниках. А день стал еще короче...

Ким протирает у костра потный объектив теодолита.

Дзимбиреков и Галочка расчесывают гривы лошадям.

Летягин помогает им, потом подходит к Киму, показывает, как лучше высушить стекло.

Летягин. Никто не едет. Что ж, будем ждать. До белых мух. Понимаешь, что это значит?

Голос Кима. До белых мух? Значит, до снега?.. Можно не понимать слов. Но если человек места себе не находил, измучился,—разве это не понятно любому? Он ждал эксперта из Москвы. Я понимал. А Галочка?..

Сумерки в горах.

Галочка на лыжах выбегает из-за скалы.

Ей видны огоньки лагеря.

Она складывает ладони рупором:

— Иван Его-о-ры-ыч!

И долго вглядывается, ожидая знакомого летягинского взмаха фонарем.

Галочка (*с растерянной улыбкой*). Ой, какая я дура. Не услышал? Ну, завтра услышит...

Измученная, усталая, входит она в палатку Летягина. Он резко встает из-за стола ей навстречу.

Летягин. Отправляйтесь в поселок, позвоните в Москву. В горах прошли метели. Надо взрывать Чалый Камень, нельзя медлить... Что же он не едет?

Галочка слушает молча.

Летягин (*с раздражением*). Как же вы не понимаете: это ваш отец должен приехать. Или, по-вашему, он не сможет разобраться?

Галочка (*после паузы*). Он все может. Но зря не будет.

Вертолет повис над горным хребтом.

В горах зима.

Летягин глядит из окна вертолета.

На узком уступе под Чалым Камнем горят костры. Рабочие машут рукавицами. Хорошо виден Огуренков с ружьем в руке.

Штурман (*Летягину*). Посадка невозможна. Будем сбрасывать груз...

Летягин молча кивает головой, пишет записку, вкладывает ее в карман продовольственного мешка.

Ящик с коньячными бутылками в ногах Летягина.

Летягин (*штурману*). А это что?

Штурман (*смеясь*). Калинушкину — контрабанда. Просил с пристани доставить. Готовится к приезду москвича.

Штурман уходит в кабину.

Летягин достает бутылку, разглядывает этикетку.

Крупно: его руки аккуратно погружают бутылку в меховую рукавицу. В дело идет и вторая рукавица.

Летягин прячет бутылку в продовольственный мешок.

Штурман и Летягин сбрасывают груз.

Рабочие бегут по глубокому снегу.

Огуренков разглядывает бутылку.

— Что-то расщедрился Егорыч!

— «Юбилейный».

Огуренков бьет себя кулаком по лбу.

— Ему ж нынче шестьдесят стукнуло! Ох, голова дурная — забыл, забыл!

Рабочие бегут к ружьям.

Стрельба. Салют...

Вертолет уже далеко-далеко. Вряд ли оттуда видно...

В палатке Дзимбиреков принимает радиограмму.

«К взрыву Чалого Камня давно готовы. Ждем аммонал для закладки. Калинушкин медлит. Поздравляем Ивана Егорыча. Пьем «Юбилейный».

Огуренков».

Дзимбиреков. Дурак я... по самые уши! Вот это заработались!

Срывается и бежит из палатки.

Лагерь изыскателей.

Готовится пирушка. На ствол сосны вывешивают фотографию Летягина. Кипят котлы на очаге. На чертежных столах раскатывают бутылками тесто для пельменей. Дзимбиреков заворачивает пузатую бутыль со спиртом в полотенце.

Внезапно голоса и смех затихают.

Проходит Летягин. Он устал и хочет проскользнуть незаметно.

Он входит к себе в палатку, падает на кровать и лежит ничком.

У палатки шум голосов.

— Какой он нынче начальник. Он юбиляр!

— Нет, начальник. А начальник лучше нас знает — когда пить, когда... выпивать...

— И пельмени готовы.

Дзимбиреков заглядывает в палатку.

— Иван Егорыч, спишь?

Летягин послушно поднимается с постели.

— Нет, я иду...

Крупно его лицо, дочерна утомленное, помертвевшее.

Он причесывается.

При свете костров, в горах — юбилей Летягина.

За столом тесно и весело.

Громкие голоса, смех.

Молчалив один Летягин.

Выстрел из ракетного пистолета...

Вертолет делает посадку. Из него вылезает Калинушкин.

Начальника строительства встречают сдержанно.

Калинушкин (*со стаканом в руке*). От имени строителей! Поздравляю, желаю... За нашу дорогу! (*Чокаясь с юбиляром, доверительно.*) Если гора не идет к Магомету, Магомет идет к горе.

Дзимбиреков. И даже взлетает на гору.

Прасковья Саввишна склоняется над плечом Калинушкина, в руке — бутыль со спиртом.

Стряпуха. Подлить еще вина?

Калинушкин. Это ты, «леди Гамильтон»? Что же сама не выпила?

Стряпуха. День такой...

Калинушкин. Какой день? (*Смущенно.*) Ах да!..

И, еще раз глянув на стряпуху, он внимательно обводит взглядом дружный круг изыскателей.

Галочка (*Калинушкину, тихо*). Зачем приехали?

Калинушкин. По тебе заскучал.

Дзимбиреков играет на гитаре, ладонью красиво погашая звук струн. Но когда поет, то фальшивит:

Крутится-вертится теодолит,
Крутится-вертится, лимбом скрипит...
Крутится-вертится, угол дает.
На две минуты он все-таки врет...

Дзимбиреков. Слушайте! Посвящаю юбиляру:

Я микрометренный винт повернул.
Я одним глазом в трубу заглянул.
Вижу — вдали, там, где пихта растет,
Девушка в беленьком платье идет...

Галочка понимает, что это про нее песенка. Поставив локотки на стол, глядит на Дзимбирекова и блаженно улыбается.

Летягин рассматривает чугунную фигурку каслинского литья. Это подарок юбиляру. Дон-Кихот со шпагой.

Д з и м б и р е к о в (*поет*).

Мигом влюбился я в девушку ту.
Отфокусировал в темпе трубу...
И любовался я девушкой той.
Жалко лишь только, что... вниз головой!..

Л е т я г и н (*под общий смех*). Фальшивишь, Дзимбиреков.

Д з и м б и р е к о в (*в тон ему*). Слуху нет.

Сняв тоненькую шпагу с петельки на боку Дон-Кихота, Калинушкин машинально чистит ею свою потухшую трубку. Дзимбиреков берет чугунную фигурку и ставит ее перед собой.

Д з и м б и р е к о в (*Киму*). Ты «Дон-Кихота» читал?

К и м. Я на корейском языке читал.

Дзимбиреков разливает спирт по стаканам.

Д з и м б и р е к о в. Предлагаю тост! За нашу инженерную смену! За молодежь! За выбор путей... (*Вертит в руках статуэтку.*) Галочка нашла в станционном ларьке и подарила Ивану Егорычу Дон-Кихота... Милая девушка, из этого следует, что наш юбиляр для вас практически... забавный товарищ. (*Показывает на пухлые пальцы Калинушкина.*) И его шпагой можно ковырять погасшую трубку!

Калинушкин отбрасывает от себя шпагу. Под общий смех Дзимбиреков невозмутимо подвешивает ее сбоку фигурки.

Л е т я г и н. Ты, Дзимбиреков, грамотный инженер. Но насчет деликатности... (*Передразнивает.*) «Практически...»

Г а л о ч к а (*горячо, отрывисто*). Вы меня считаете глупой? Вы думаете, я хотела уязвить Ивана Егорыча? Ничего подобного! Дон-Кихот — это хорошо. Вы думаете, что мы, молодые, плохие? Что же, мы не успели нажить хорошее. С нами ничего не случалось. А с Иваном Егорычем случалось... Вы поймите... (*Обращаясь к одному Летягину.*) Вот вы похожи на старого служивого солдата. По виду, конечно, ну... не обижайтесь. Но вы единственный человек в моей жизни, которому я могла бы поднести эту фигурку... Ни ему (*показывая на Калинушкина*), ни отцу... (*Вглядевшись Летягина.*) Он спит...

Летягин спит. Все смотрят на спящего.

Г а л о ч к а (*обескураженно*). Вот и все, что я хотела сказать... Ну, просто я выпила, это же спирт...

Тряхнув головой, Летягин открывает глаза.

Гомон голосов, смех, звуки гитары.

Калинушкин подходит сзади к Летягину, кладет ему руки на плечи.

К а л и н у ш к и н (*дружески*). Совсем вымотались? А у меня дело к вам.

Они отходят от шумного стола к костру.

Сюда отдаленно доносятся песни. И Калинушкин не спешит со своим делом, он как-то на себя не похож, молчит. А Летягин подбрасывает в костер валежник. Потом поднимает с земли топор и, примерившись к его весу, начинает рубить поленья — рубить и подбрасывать в огонь. И скоро треск разгорающегося костра заглушает песни и смех.

Калинушкин (*рассудительно*). Чего добились: едет в специальном вагоне комиссия. Команда бездельников, которым стыдно зарплату получать. Пойдут заседания, совещания, оторвут от работы... Дайте топор!

Летягин, задумавшись, послушно отдает топор.

Всё, как они ведут себя дальше, поражает внешним спокойствием. Только иногда Летягин порывается взять топор из рук Калинушкина, — это движение почти рефлекторное; и тогда деловито звучит, как приказ: «Бросьте топор!»— это Калинушкин, тоже поглощенный своими мыслями, смиряет порывы Летягина.

Калинушкин. Я к вам всего на несколько минут. Поздравить... И вот задержался. Я всегда уважал вашу честность, но ведь и у меня в жизни есть своя правда...

Летягин. С этой моей лавиной все смешалось, уже не разберешь.

Калинушкин. Она такая же ваша, как и моя.

Летягин (*поднимает голову*). Вы это знали?

Калинушкин. Полная неожиданность.

Летягин. Вы хотели уйти от косогоров...

Калинушкин. Думаете, боялся огласки? Даю честное слово — нет!

Летягин. Так почему же вы с Дзимбирековым...

Калинушкин. Бросьте топор! Что я, дурак, что ли, заголяться перед вашим Дзимбирековым! (*После паузы.*) В лесу можно быть откровенным. Завтра пойдет снег. Он будет сыпать и сыпать. И похоронит ваши шурфы и колышки под Чалым Камнем. И погонит оттуда рабочих... А там и новые лавины... Чем вы ответите за ваше неслыханное упорство? А ведь такой вот, без компромиссов, если уж говорить всю правду, вы и нужны мне...

Летягин. Вам нужен?

Калинушкин. Оставьте топор! Да, и девчонке, и мне, всем, всем вокруг. Нужны! Как бывает в жизни нужен человек, суда которого боишься.

Летягин встает и уходит.

Калинушкин (*вслед*). Погодите, я что хочу сказать... Приедет Устинович — вы как-нибудь сплавьте Галочку от себя...

Летягин. Простите, не понимаю... Вы сказали — сплавить? Так я вас понял — сплавить?!

Калинушкин (*яростно*). Неужели вы не понимаете, что он и едет только ради Галочки!.. Я, кажется, скаламбурил... Они там, папа и мама, встревожены: девчонка — и юбиляр. Что касается наших вариантов, он уже все в Москве предрешил.

Летягин. Рука руку моет? И обе грязные?..

Калинушкин (*с обидой*). К чему так громко? Я же слышу. Когда надо, я слышу.

Эта ночная сцена в лесу похожа на дуэль,— и еще яснее это, когда Галочка вдруг выбегает на незримую черту барьера.

Галочка (*со всей силой чувства*). Ну... пошептались?

А за веселым столом Дзимбиреков прислушивается к голосам у костра.

Дзимбиреков (*Киму*). Ты запиши, запиши. Ты этого не знаешь: «Милые ссорятся...» Записал? «Только... чешутся».

И он, смешно почесывая волосатую грудь и глядя на Кима, откровенно веселится.

Ким старательно записывает и вдруг, задумавшись, медленно переводит взгляд на Дзимбирекова. Удивительно непроницаемо бывает в иные минуты лицо Кима.

Галочка (*подбежав к Киму*). Пойдем! Пойдем!

Они быстро уходят по горной тропе.

Они идут куда глаза глядят.

Рабочая дорога с ночующим у обочины тягачом.

Овраг.

Высокий берег над паромной переправой.

Они идут все медленнее и медленнее.

Голос Кима. Так мы ходили всю ночь. Я слушал. Она говорила. Она говорила только о нем...

Две уходящие вдаль фигурки.

Голос Кима. Если вы спросите меня, что́ она говорила, я скажу: не помню. Только помню, как она говорила...

Рассвет. Начинается медленный снегопад.

Ким. Вот и белые мухи.

Они остановились у придорожной каменной бабы, уродливой, исщербленной ветрами, забытой каким-то неизвестным, давно исчезнувшим народом.

Снег покрывает ее темя, узкие плечи. Ким осторожно сгребает горстку снега с ее плоских рук, прижатых к плоскому животу. И вдруг, странно засмеявшись, точно вспомнив что-то далекое, забытое, быстро лепит снежок и кидает в Галочку.

Улыбнувшись, Галочка очень медленно лепит свой ответный снежок и кидает. И целует Кима.

Галочка. Прости меня, Ким...

Они идут по шпалам железной дороги. Все побелело кругом. И только впереди чернеет что-то — это одинокий, отцепленный служебный вагон.

Голос Кима. Ленивый снег... Он тут же таял.

Они подходят к вагону. Галочка со ступенек заглядывает в освещенное окно салона. Из салона доносится сочный смех и отчетливый обрывок фразы:

— ...И что же вы думаете: результат не замедлил сказаться!

Галочка (*Киму*). Слышишь! Это отец приехал.

Голос Кима. Иногда бывает: в одной фразе весь человек. Об отце Галочки многое можно было бы рассказать, но это совсем другая история...

Комната Калинушкина. В вечерний час ужинают хозяин и гость.

Старые друзья не чинятся: расстегнутые воротнички, непринужденные позы.

У с т и н о в и ч. А еще говорят: «Глушь, где-то в горах...» Завидую! Можно тост?

К а л и н у ш к и н (*лениво*). К чему это — между нами. (*Включает магнитофон на запись.*)

У с т и н о в и ч. Один-единственный тост! О зависти! (*С рюмкой в руке подходит к портретам, висящим на стене.*) Дед твой, простой русский десятник, строил Великий Сибирский путь. Зимой в тулупе ездил верхом на участок и считал, верно, встречные купеческие обозы на тракте. А дорогу тянули под песню. «Эх, дубинушка!»— вся механизация.

К а л и н у ш к и н. По тем временам — ничего. И укладывали быстро...

У с т и н о в и ч. Отец твой строил Турксиб. От деда недалеко ушел: прораб без образования.

К а л и н у ш к и н. К чему ты это все?

У с т и н о в и ч. Как они должны завидовать тебе — и дед и отец!

К а л и н у ш к и н (*исподлобья*). А ты?

У с т и н о в и ч. И я завидую иной раз!.. Сказочная техника! И ты ее дирижер! Махнул палочкой, и в этой глухомани медвежьей — симфония паровозных гудков! Поворочал два года — и результат не замедлит сказаться!..

К а л и н у ш к и н (*выключает запись магнитофона*). Брось это! Давай выпьем, что ли...

Стоя среди комнаты, чокаются, пьют.

Калинушкин возвращается к магнитофону.

К а л и н у ш к и н. Вот послушай лучше. Я записал твой тост для потомства... Только — терпенье: прокручу ленту... Минуточку, не обращай внимания...

Громкое бульканье пополам с птичьим щебетом — характерные звуки прокручиваемой обратно ленты магнитофона. Хозяин слушает с удовольствием, наклонив голову набок. Гость невольно насторожился. Калинушкин включает кнопку— слышится голос Устиновича. Это его последняя фраза:

—... и результат не замедлит сказаться!

Калинушкин бесцеремонно смеется. Теперь понятно, что это шутка.

У с т и н о в и ч (*поставив рюмку на стол*). Над чем смеешься?

К а л и н у ш к и н. Над тем, как ты красиво говоришь.

У с т и н о в и ч. Это неправдоподобно?

К а л и н у ш к и н (*простодушно*). Нет, почему же... Только ты не о будущем глухого края размечтался.

У с т и н о в и ч. О чем же?

К а л и н у ш к и н (*без стеснения, во весь голос*). О том, как бы удрать отсюда! Смотать бы удочки поскорей!.. Как сделать сногсшибательный вольт: подписать белый лист ватмана, не дожидаясь, пока чертежники исполнят проект, а в Москве доложить в министерстве:«Я изучил, я разобрался на месте, принял решение»...(*С полной откровенностью.*) Лишь бы дочку увезти от Ивана Егорыча...Ты же для этого явился?

У с т и н о в и ч (*после паузы*). Тепло...

К а л и н у ш к и н (*щупает батарею*). Жарко?

У с т и н о в и ч (*с любезной улыбкой*). Нет, просто тепло. Помнишь детскую игру: ищут спрятанную вещь. Если близко — все кричат: тепло! А когда найдут: жарко!.. Не стану скрывать: в вашем конфликте я разобрался бы и без вас.

К а л и н у ш к и н (*подставив ухо*). Как именно?

Устинович. Позвонил бы тебе с квартиры вечером: «Ты за какой вариант? Так сказать, за правильный или неправильный?..»

Калинушкин (*в тон*). Ну, я бы ответил: «За неправильный».

Устинович (*смеется*). И дело в шляпе! Поверь, я бы сумел составить убедительное заключение... А коньяк хорош.

Калинушкин встает и ходит по комнате. На письменном столе поправляет стопку бумаг и так же машинально сует тарелку с закуской в холодильник.

Калинушкин (*подходит к портретам на стене*). Строили некогда мост через реку Зеравшан. В год коронации Николая второго — во когда еще дело было! Это дед мой, мастеровой, рассказывал... Разругались инженеры до хрипоты: два варианта — один на двести сажен, другой на двести двадцать. Департамент прислал из Питера маститого сановника — разобраться на месте. Вот он к себе в палатку вернулся с инженерской дискуссии, выпил французского коньячку, чтобы голова не болела, оглядел простыни, чтобы скорпиона не задавить, помолился перед походной иконкой и лег спать. А надо сказать, был он человек верующий... И вот сон ему снится: Николай-чудотворец зашевелился на иконке, простер длань и вещает эдак: «Глаголю тебе, инженере, ставь мост не на двести и не на двести двадцать. А ставь на все двести сорок сажен!..»

Устинович (*смеется*). Значит, предложил третий вариант!

Калинушкин (*смеется*). Третий!

Устинович. Так и поставили?

Калинушкин. Так и поставили!

Устинович. И сейчас стоит?

Калинушкин. А что ему сделается!..

Теперь, отсмеявшись, оба настроены на полную откровенность. Языки развязались — друзьям незачем скрывать свои мысли.

Устинович. Ты все шутишь, глухой черт. А я на твоем месте... по поводу этой летягинской лавины... давно бы снял трубочку и позвонил...

Калинушкин. Кому?

Устинович. Прокурору.

Калинушкин. Ну, это уж слишком...

Устинович. Нет, почему же? Иногда полезно разобраться. Люди становятся сговорчивее, когда сообразят наконец, что вслед за экспертом могут пожаловать и следователь и прокурор...

Калинушкин. А что, может, и в самом деле снять трубочку? Дескать, «кто виноват?», ну и «что делать?»

Устинович. А почему бы нет?.. Пообломают рога, научат считаться с реально существующим соотношением сил... Не донкихотствовать.

Калинушкин (*с интересом поднимает голову, детская улыбка играет на толстых губах*). Не донкихотствовать? Нет, погоди, погоди!.. (*Хлопает себя по ляжкам.*) Тут с вами животики надорвешь! Не донкихотствовать? Ха-ха-ха!

Устинович с недоумением наблюдает непонятный ему приступ веселости. Он несколько даже обескуражен — не сболтнул ли лишнее?

Калинушкин (*сквозь пароксизм смеха*). Схожи! Девка права!.. Как мы с тобой схожи!.. (*Вдруг деловым тоном.*) Прости, я на минутку — распоряжусь...(*Выходит в служебный кабинет, не закрывая дверь.*)

Служебный кабинет начальника строительства.

Калинушкин (*в трубку селектора*). Снарядите пораньше с утра колонну вездеходов и тягачей. Не забудьте цепи для колес, придется работать на льду. Подготовьте немедленно восемь тонн аммонала. Будем взрывать Чалый Камень. Только не мешкать — в горах зима! И поставить в известность Ивана Егорыча...

В открытой двери Устинович. Слушает распоряжения Калинушкина и понимает, что не только одурачен, но и унижен всем предыдущим забавным разговором.

Устинович (*с угрозой в голосе*). Как все глухие, ты говоришь слишком громко, мой друг...

Уставясь на Устиновича, Калинушкин беззастенчиво хохочет.

Голос Кима. Метель помешала Устиновичу побывать у Чалого Камня. В день взрыва он пригласил в служебный вагон Калинушкина и Летягина. Говорят, угощал их чаем с местным брусничным вареньем...

Салон служебного вагона; на столе чертежи и готовальни. Электрический самовар на маленьком столике.

Калинушкин пьет чай и читает газету. Ушной аппарат он положил перед собой на столе, видимо, в знак полного невнимания к происходящему в салоне.

Устинович торопливо опускает раму окна.

Теперь в открытое окно отчетливо доносится рокот дальнего взрыва и долгий раскат падающих скальных глыб.

Устинович (*Летягину*). Свершилось. Поздравляю. (*Смотрит на часы.*) Секунда в секунду...

Летягин (*стоя у окна, пьет чай; в одной руке блюдце, в другой чашка; очень домашний вид*). Главное — это лес. Лучшей защиты нет. Даже молодые посадки бука могут задержать лавину. Даже совсем молоденькие деревья...

Устинович (*прерывая*). Простите, почему-то вспомнил о дочери. Там у вас безопасно?

Летягин (*после паузы*). Моя жена умерла в горах от детской болезни — от скарлатины.

Устинович (*вспыхнув*). Вы очень жесткий человек. С вами нельзя откровенно.

Летягин (*с улыбкой*). Можно.

Этот разговор слышит Галочка. Она незаметно вошла в салон, одетая по-зимнему, в ватнике, запорошенном снегом. Видно, с дороги.

Устинович. Мы с женой мечтаем выдать Галочку за одного достойного юношу.

Летягин (*спокойно*). Она выберет достойного.

Устинович. Но ее внезапная привязанность к вам... (*Озирается на Калинушкина, но тот надежно уединился, не слушает.*) Признаюсь, не ждал от вас... Вызвать к себе у девчонки одновременно уважение и жалость... Говорят, вы заснули во время ее восторженного тоста?

Летягин (*с той же выдержкой*). Не беспокойтесь за Галочку. От всех жизненных неудач и ошибок ее охранит совесть. (*Глядя в упор на Устиновича.*) Она у нее наличествует.

У с т и н о в и ч (*раздраженно передразнивает*). «Охранит совесть...». Так же умно, как «бог ее охранит». Совесть не охраняет, этого от нее не требуется. Совесть неосторожна, Иван Егорович.

Калинушкин с интересом поглядывает на Галочку и надевает ушной аппарат.

Г а л о ч к а (*разглядывает отца*). В первый раз заметила: ты кривогубый? Когда это случилось? Один уголок рта ниже другого...

Самые злые слова она произносит почти монотонно — спокойно и обдуманно. И Летягин смущенно отходит в сторону, допивает чай где-то за широкой спиной Калинушкина.

У с т и н о в и ч (*шепотом*). Они слышат. Все слышат... Ты просто влюблена, как кошка, удивительный выбор.

Г а л о ч к а. Только это и понял, что со мной случилось? Отец, а ведь глуховат ты, а не Калинушкин. Или у тебя... батарейка сработалась?

Калинушкин быстро встает и направляется к выходу. Такое же движение делает Летягин.

Л е т я г и н (*неловко задержавшись возле отца и дочери*). Вы возьмете Галочку с собой?

У с т и н о в и ч (*сухо*). Да, разумеется.

Л е т я г и н (*Галочке*). Но я еще покажу вам проект будущих лесопосадок.

У с т и н о в и ч. Мы уезжаем в четверг, ни одним днем позже.

Л е т я г и н. Хорошо. Конечно, вы правы... (*Непонятно, что он имеет в виду, потому что заканчивает неожиданно.*) Что ей тут делать? И практика кончилась...

Он проходит в сетке снегопада под открытым окном вагона и слышит злобный крик Устиновича:

— Наконец-то разглядела! Да, он стар! Стар для тебя. Старее поповой собаки...

Лицо Летягина. Он слушает.

В салоне Устинович тасует карты.

У с т и н о в и ч (*тяжело дыша*). Не будем ссориться. Давай, как прежде, в «шестьдесят шесть». Ты не забыла правила игры?

Г а л о ч к а (*почти неслышно*). Забыла...

Она выбегает из салона в коридор.

Соскочив со ступенек вагона, она бежит по путям, как будто догоняя кого-то идущего впереди.

Г о л о с К и м а. Был удивительно ясный, безветренный день, когда Иван Егорыч в последний раз повел нас в горы.

Альпийские луга в октябре. Над Джурой голубое небо в серебристом сиянии. Дым костра легко рассеивается в прозрачном тихом воздухе.

Бивак.

Огуренков с рабочими ужинают у костра.

В сторонке Дзимбиреков и Ким чинят свои ботинки.

Поодаль, медленно похаживая взад и вперед, о чем-то оживленно разговаривают Летягин и Галочка. Летягин кажется веселым и бодрым, видно, тоже к погоде.

Д з и м б и р е к о в (*Киму*). Как молоток держишь. Пальцы отобьешь!

К и м. Ничего. Я ловкий.

Д з и м б и р е к о в. Лето не проносил — стоптал?

К и м. Ничего. Подобьем сейчас...

Д з и м б и р е к о в. Я не про то... (*Показывает на Галочку и Летягина.*) Забыла она тебя. В любви всегда так: один целует, другой щеку подставляет.

К и м (*неторопливо поднимается на ноги*). Подставляет щеку?

И Дзимбиреков, почувствовав что-то неладное, быстро вскакивает на ноги.

Ким наотмашь бьет его по скуле.

Никто не видит этой схватки на снегу.

Дзимбиреков пытается скрутить руки Киму.

Ким бьет его головой в грудь.

Очки летят в траву.

Схватившись, толстяк Дзимбиреков и худенький Ким точно даже и не дерутся, а играют.

Только лицо Кима без очков страшное...

Д з и м б и р е к о в (*пыхтя и смеясь*). Ну-ну, погоди... Что я такого сказал... Очки затопчешь...

Они одновременно нагибаются за очками.

Раздавленные очки в руках Кима.

Он искоса поглядывает на толстяка.

Д з и м б и р е к о в (*утирая пот*). А чудно́ глядеть на нас со стороны. Как думаешь? Неудачники в любви не вызывают сочувствия. Как на этот счет у вас в Корее?

К и м (*тяжело дыша*). Одинаково. Во всем мире одинаково.

Д з и м б и р е к о в. Мы с тобой олухи царя небесного.

К и м (*недоверчиво*). Что такое: олухи царя небесного?

Д з и м б и р е к о в (*с нежностью*). Это мы с тобой.

Г о л о с К и м а. Говорят, что Иван Егорыч ушел, взяв с собой только лопату и три саженца бука. Он хотел проверить, как приживутся такие поздние посадки леса. Он ушел налегке, и у него не было в запасе даже двух часов светлого времени. Как же забрел он в зону вечных снегов? Может быть, он решил посмотреть, какой снег? А снег в конце солнечного дня был мягкий, ленивый, оседал под ногами. Следы окованных ботинок вели по направлению к вершине. Наступила ночь.

С саженцами на плече проходит по альпийскому лугу фигура человека.

По белому гребню на фоне красно-коричневой вечерней зари идет человек.

Ноги вязнут в снегу.

Он один в белой пустыне.

Г о л о с К и м а. Люди потом обсуждали его поведение с точки зрения здравого смысла...

Человек идет по снеговым склонам — упрямо, безостановочно, как знающий конечную цель.

Голос Кима. Он ушел без лыж. Говорили, что пересечь лавинный путь без лыж проще и безопаснее, чем на лыжах. И он это знал...

Глубокие следы окованных ботинок на снегу.

Галочка стремительно скользит на лыжах по этим следам. Она охвачена порывом — догнать, найти, разделить судьбу.

Голос Кима. А Галочка бежала за ним на лыжах. Это опасно, очень опасно. Но местные жители говорили, что каждым шагом своим Иван Егорыч как бы прошил лавинный снег, и эта строчка его глубоких следов удержала лавину. Вот почему Галочка прошла благополучно.

Горная коза легкими прыжками скользит по гребню.

На мгновение замерла. Оглянулась.

Человек махнул ей рукой.

И вот, похоже, как в начале фильма, лавина, точно гигантский водопад, устремляется с высот, затопляя экран...

И долго не может улечься снежная пыль на склонах...

Голос Кима. В ту ночь никто не спал. Жгли костры.

В толпе спасателей мелькает тонкая фигурка Кима. С тоской и отчаянием он подбегает то к одному, то к другому.

Ким. Дай очки... Алеша, разреши только примерить? Семен, ты близорукий?..

Он примеряет чужие очки и не находит по своим глазам.

Он тормошит спящих в спальных мешках.

Он плачет бессильно и жалко.

Голос Кима. С рассветом спасательные команды прошли до самого Чалого Камня. Калинушкин вылетел на вертолете. Наткнулись на Галочку. Она сидела, держа в руках шапку Ивана Егорыча. Больше ничего на нашли.

Экран воспроизводит рассказ Кима.

Идут по снежным склонам Джуры спасательные команды.

Проводники едва сдерживают собак.

Летит вертолет.

Голос Кима. И вот наступил ноябрь.

В засыпанной снегом палатке сложены вещи, как бывает перед отъездом: рулоны чертежей, зачехленные лыжи. Ким укладывает чемодан. Вот какая-то бумажка попалась под руку — это счет того памятного ужина с Иваном Егорычем в харчевне. Ким бережно складывает счет вчетверо и прячет в карман. Входит Галочка.

Ким. Ты не едешь? Это твердо?

Галочка. Вот письмо в деканат... Передай, пожалуйста.

Она глядит на него с мольбой — «не расспрашивай». Но в первый раз он так безжалостен. Его упорный взгляд требует — «говори».

Г а л о ч к а. Я сказала Ивану Егорычу, что останусь. Почему же теперь я должна изменить своему слову?

К и м. Он требовал, чтобы ты осталась?

Г а л о ч к а (*с упреком*). Ну, что ты говоришь...

К и м. Ты прости, Галочка. Мне нужно знать. О чем вы разговаривали с Иваном Егорычем в тот последний вечер?

Галочка молчит. Ее лицо искажено болью воспоминания. Потом она медленно начинает свой рассказ, как будто кто-то диктует помимо ее воли.

Г а л о ч к а. Он говорил о том, что надо сажать молодой лес. Он говорил: клены очень выносливы. Кедры хороши, жаль только, медленно растут. Прямоствольные горные сосны... Он сказал: «Эти будут как передовой отряд». Он погладил рукой связку бука и сказал, что сомкнутый дружный лес держит снег на ветвях... И еще он говорил с улыбкой: «Срубить лес труда не стоит — вырастить лес дело долгое...»

К и м. И еще что сказал?

Г а л о ч к а. «Жизни не хватает. Она коротка, как горное лето...». А я сказала в шутку: «Да, и вот — снег на горах...»— и тронула его седые виски.

К и м. И он попросил тебя остаться с ним?

Г а л о ч к а. Что ты! Это я его просила. Я сказала ему, что у меня не хватит сил уехать от него.

К и м. А он?..

Г а л о ч к а. А он грустно улыбнулся. И сказал, что у него сил хватит даже на вершину взойти. Я думала, что он шутит. И вот видишь, он ушел. (*Молчит.*) А теперь — не знаю... (*Тихо.*) Я думаю, что он ушел от меня.

Г о л о с К и м а. Сейчас Галочка Устинович уже инженер-путеец и ведет службу надзора за лавинами. На этом участке дороги нужно еще посадить много леса. Работы хватит...

Галочка Устинович в путейской шинели проходит по косогору в молодом лесу.

Внизу знакомое ущелье.

Там бегут, перекликаясь, встречные поезда.

Рельсы блестят.

Горная даль глубока.

Машинист в спокойной позе у смотрового окна — глядит вперед на бегущие под колеса рельсы.

Увидел женщину — махнул ей рукой.

Над нею те же снеговые вершины Джуры.

И то же бесконечное небо в перистых облаках, похожих на след метлы...

ТАТЬЯНА БАЧЕЛИС

Реальность счастья

1

Три фильма Григория Чухрая принесли молодому режиссеру мировую известность, и сейчас можно уже с уверенностью говорить о том, что с работой Чухрая связано много существенно важного в жизни советского киноискусства. Именно связано, ибо Чухрай не одинок, рядом и вместе с ним уверенно выходит на экраны целый отряд молодых режиссеров, его сверстников, но по-разному талантливых и по-своему последовательных художников, создавших много правдивых произведений о советской действительности наших дней и современном советском человеке.

Творчество наших молодых кинематографистов свидетельствует о том, что искусство отыскало в самой общественной жизни нечто недавно родившееся, ставшее прочной реальностью. А потому понять стремительное движение Чухрая — значит не только уловить особенности его таланта, но и увидеть возможную перспективу движения нашего искусства.

Однако следует признаться, что очень ясное и очень откровенное искусство Чухрая не легко поддается анализу. В его фильмах привлекательна прежде всего и больше всего та непосредственная, словно бы самопроизвольная, естественная жизненность движения, которая почти всякий раз скрывает, как бы обволакивает все, что относится к сфере мастерства: и неизбежный расчет сценариста, и операторские поиски наиболее выгодного ракурса съемки, и принципы монтажа, и т. д. и т. п.

Конечно, все это можно разгадать, объяснить и раскрыть, можно «проверить алгеброй гармонию», но, думая о Чухрае, думаешь все же не о взаимоотношениях между сценаристом и режиссером, не о том, как применяются крупные или общие планы,— думаешь о людях, с которыми режиссер нас познакомил и сблизил. Думаешь о его героях.

Григорий Чухрай выступил с темой, о которой давно тоскует западное искусство и которую на разных этапах своего развития неуклонно, каждый раз по-новому решало искусство советское: он выступил с темой утверждения человека, не защиты его, а именно утверждения его красоты, его мужества, его стойкости. Это — тема советского положительного героя, образ которого был создан с такой непревзойденной силой убедительности в нашем кинематографе. Подхватив эстафету старших мастеров, развивая главную традицию нашего киноискусства, Чухрай создал на экране образы и типы героев, одновременно и связанные с прежними прекрасными образами нашего киноискусства и во многом отличающиеся от них. Тут есть своя закономерность: каждое поколение выдвигает своих героев и свое представление о человеке, о подвиге, об отношениях людей. Чухрай — не историк и не стремится им быть. Его представления о человеке — сегодняшние представления. И именно с этой точки зрения и был интересен его возврат к ушедшим в прошлое историческим периодам.

Марютка, Алеша Скворцов, Сашенька Львова, Астахов — люди, выхваченные Чухраем из кипения и движения военных лет,— ощутимо отличались от своих сверстников, товарищей по оружию, раньше появлявшихся на экране. В них было и то, что закреплено традицией, и нечто новое, что-то ранее незамеченное, упущенное, а вернее сказать— что-то такое, чего ранее мы не ощущали в

самой жизни и потому не могли ни выразить, ни уловить в искусстве.

Определить это новое свойство, это принципиальное отличие было трудно. Слова приходили, произносились, повторялись в рецензиях: скромность, обаяние, душевная чистота, теплота, сердечность, отзывчивость... Но все это были приблизительные, более или менее близкие к сути и все же — окольные слова. Они верно характеризовали оттенки, но они не задевали и не открывали главного в героях Чухрая.

Еще в изобилии применялись определения негативные. Отсутствие напряженности, неприязнь к позе, неосознанность собственного героизма и собственных подвигов, неприязнь к громкой фразе, нелюбовь к эффектам. Опять-таки и эти негативные характеристики, построенные на отрицании, полемические по отношению к прежней склонности некоторых наших кинематографистов героизировать героев и превращать людей в надменные ходячие монументы, были приблизительно верны.

Ведь в самом деле Алеша Скворцов, только что у нас на глазах уничтоживший два немецких танка, предстает перед генералом с повинной головой:

— Я, товарищ генерал, честно скажу... струсил... Уж очень они близко подошли... ну и... испугался я...

Генерал с усмешкой, словно бы подчеркивая эту детскую неосознанность подвига, спрашивает:

— Так это ты с испугу два танка подбил?

Алексей смущенно, виновато кивает головой.

Героизм в этом эпизоде действительно намеренно лишается всякой аффектации, горделивости, величественной осанки. Герой словно нарочно втиснут в низкий блиндаж, его смущенное, виноватое лицо обаятельно и нелепо тонет в огромной каске, над головой — тяжелый ряд низко нависших бревен... Он чуть пригибается, Алеша Скворцов, в этом блиндаже,— режиссер мягко и ненавязчиво лишает героя возможности вытянуться во весь свой «героический рост», встать «в позицию», достойную его подвига.

И даже тот сам по себе необычайный и забавный факт, что Алеша Скворцов вместо соответствующей случаю награды получает шестидневный отпуск — награду одновременно и куда более обыденную, так сказать, не пожизненную, а кратковременную, именно шестидневную,— и в то же время награду редчайшую, почти невероятную,— этот факт снова показывает несколько необычное, новое отношение Чухрая и к героизму и к герою.

Дальше, однако, в фильме есть еще один весьма интересный в этом смысле эпизод. Алексей отдал солдатам, своим дорожным попутчикам, на раскурку тот самый номер фронтовой газеты, где помещена его фотография и заметка о том, что он два танка подбил. Газету аккуратно разорвали, раскурили, но не поверили ни тому, что Алексей получил отпуск с передовой, ни тому, что он, связист, сделал то, что он сделал. Общий смех покрывает слова Алексея: — Нет, правда...

— Понятно, — хохочут солдаты. — Крой дальше!

Алексей кажется им веселым хвастуном, балагуром, послушать которого они не прочь: дорога дальняя... Тогда Алеша Скворцов, все еще улыбаясь, выхватывает из рук солдата обрывок газеты, развертывает его. Все видят лицо Скворцова на клочке газетной бумаги. Все озадачены. Ситуация словно бы перевернулась, забавная похвальба оказалась правдой. Алексея с изумлением спрашивают, как же он изорвал т а к у ю газету.

Согласно логике обязательной скромности и свойственного будто бы героям Чухрая застенчивого отрицания своих подвигов Алеша должен был в этот момент сказать что-нибудь до крайности смущенное: «Да что там... Не я один... Всякий может»— и т. п. Но он вдруг, лукаво и озорно улыбнувшись, говорит:— А у меня еще есть!

Эти сценарием не предусмотренные, столь же внезапные, сколь и естественные слова, тотчас по-новому освещают весь облик Алеши Скворцова. Скромность — скромностью, но не в ней дело, она тоже не превращается в позу. Алеша действительно по-настоящему скромен, но, кроме того, он попросту рад, вот и все.

Что было, то было, и несколько экземпляров дивизионной газетки он с собой захватил, чтобы показать матери, односельчанам, чтобы доказать, что воюет хорошо.

Итак, человеку подарили время. Та поразительная быстрота, с которой Алеша Скворцов влюбил в себя всех своих зрителей, объясняется прежде всего и вернее всего его редкой и тонкой с п о с о б н о с т ь ю б ы т ь с ч а с т л и в ы м. Испытывать счастье,

непосредственно, естественно, открыто и прямо выражать с о с т о я н и е с ч а с т ь я.

Тут, мне кажется, главный «секрет» обаяния, привлекательности, даже какой-то «неотразимости» героев Чухрая. Волновавшую многих и многих художников тему утверждения высочайшей ценности и красоты человеческой личности Чухрай понял и выразил по-своему: он вывел на экран человека гармоничного, героя внутренне свободного и счастливого.

Счастливого не потому, что он, этот герой, ловок или необыкновенно удачлив. Нет, тут нечто прямо противоположное концепции того эгоистического оптимизма, которую пропагандирует массовая киноиндустрия капиталистического мира, киноиндустрия, настойчиво внушающая каждому, что все в мире благополучно, а что его личный успех в делах, в любви, его будущее богатство и счастье полностью зависят от его личной энергии, целеустремленности, находчивости, предприимчивости, «здравого смысла», умения приспосабливаться к обстоятельствам, извлекать из них выгоду и т. п.

Нет, героям Чухрая часто не везет в жизни. Но они способны, могут, «умеют» ощущать, чувствовать счастье — во всей его чувственной полноте и остроте. Эта естественность — прямой результат внутренней гармонии, существующей между героем Чухрая и нашим обществом,— обществом, в котором он живет, и обществом, воспринимающим его экранный образ.

Возникновение же чухраевской темы объясняется одним простым, но решающим фактом — его творчество, независимо от того, какие годы попадают в поле зрения режиссера, взошло и возросло на почве современной общественной жизни. В наши дни. В дни, когда любовь к народу обрела ясную конкретность любви к человеку.

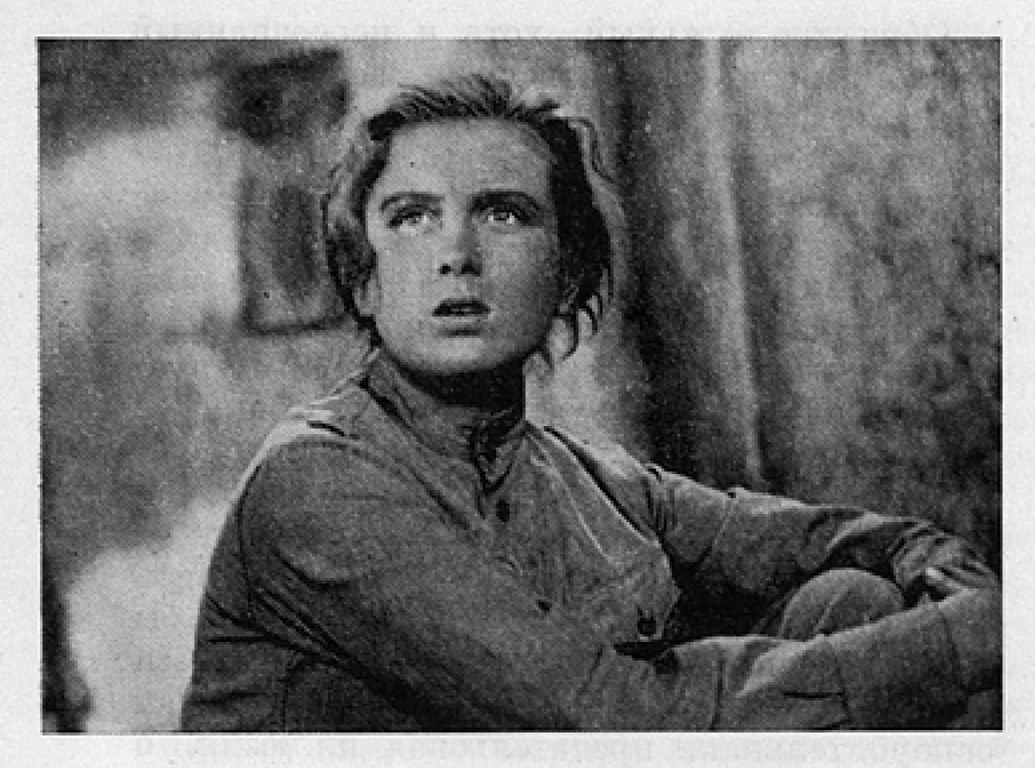
Отсюда и совершенно новое восприятие гуманизма в фильмах Чухрая. Лучшие фильмы итальянцев защищают, обороняют человека, попираемого обществом, гонимого, преследуемого социальным строем. Человечность героев этих фильмов, какими бы истоками она ни питалась, неизменно влечет за собой неприятности, беды, трагедии. Христианская доброта священника в фильме «Рим — открытый город» Росселини с неумолимой логичностью ведет к жесточайшей, сухой и кричаще-трагичной сцене расстрела священника.

Общество — явный, хоть и неосознанный враг героев «Похитителей велосипедов», «Рима в 11 часов». Душевная неприкаянность и отчужденность от людей томит героя американского фильма «Марти». Еще трагичнее еще болезненнее выражены эти мотивы в новой американской прозе. На чужих или просто попутных машинах мчатся неведомо куда, без цели и радости, юные герои Керуака. С болью следит талантливый, тонкий и пристальный психолог Сэлинджер за своим героем-мальчишкой, таким бесконечно несчастным в огромном городе, где за деньги — а деньги есть у мальчишки!— можно купить все, кроме только момента радости, хотя бы секунды счастья. Радость недостижима и недостоверна, счастье возможно либо как оскорбительная, предательская иллюзия, о которую так трагически разбивается каждый раз простая душа Кабирии, либо — как сказка, фантазия, мечта или, проще сказать, чудо,— так появляется в творчестве Де Сика «Чудо в Милане». И в этой сказке возможность счастья основывается именно на невозможном (но условно взятом, как магическое «если бы») согласии между личностью и обществом...

Прошлым летом в Париже с равным успехом — с очередями, с билетами по завышенным ценам — одновременно шли два фильма: «Сладкая жизнь» Феллини и «Баллада о солдате» Чухрая. Два фильма говорили как бы от имени двух миров: один — горький и трезвый — о недостижимости и неуловимости счастья, другой — о том, что оно существует. Не как мечта, как простая реальность.

2

Бросается в глаза тот факт, что герои Чухрая совершенно избавлены от необходимости прямо декларировать идеи, которым они верно и преданно служат, словесно формулировать нравственные законы, согласно которым живут. В его фильмах о войне в центре оказываются не полководцы, не генералы, не государственные деятели,— в этом смысле его герои, как принято говорить, «не масштабны». Они не «ведут массу за собой»,— они именно выхвачены из массы. Они вообще никем не руководят, кроме самих себя. В этом, видимо, главный интерес для Чухрая. Не будучи ни историком, ни баталистом, он







«Сорок первый»

настойчиво стремится познать и раскрыть «историзм» индивидуальной человеческой судьбы. Здесь он верен принципам нашего кинематографа 30-х годов, и в частности творческому методу М. Ромма, верен прежде всего потому, что «историзм» понимает конкретно и современно, глядя на прошлое сегодняшними глазами.

В эпосе гражданской войны Чухрай не случайно «углядел» и выбрал себе в героини лавреневскую Марютку. С точки зрения исторического масштаба событий Марютка — словно песчинка. Но народ — это люди, личности; масса — это человеческие воли, души, сердца. Их единство прекрасно тогда, когда каждое сердце бьется уверенно и спокойно, всякая душа вольна и сильна.

Тема эта была ярко заявлена в «Сорок первом», созданном в содружестве с кинодраматургом Г. Колтуновым, переложившим лавреневский рассказ на язык кино. Тут все «чухраевское» было выражено с ясностью первого, романтического эскиза — но вместе с тем и без преждевременных выводов. Никто из зрителей этого фильма, думаю, не станет оспаривать того факта, что Марютка — свободна и была счастлива всей непосредственностью реальных, никогда не обманывающих минут человеческой близости. По формальной же логике — какое тут может быть счастье? Пески, слепящий февральским колючим солнцем пустыни свет, оборванные красногвардейцы, бредущие в этих песках, и среди них — Марютка с пленным белогвардейцем...

И вот остаются двое на острове под солнцем: боец Красной гвардии Марютка и ее пленный, синеглазый гвардии поручик. Сейчас это просто люди, которые вынуждены помогать друг другу. Марютка — проста, и в поручике, простуженном, оборванном, как и она, врага не чувствует. Забыла она об этом. Такова ситуация: сейчас они — только люди, и вместе с тем именно сейчас они — больше всего люди.

Чухрай и его актеры воссоздают зарождение любви с необычайной тонкостью. Это целая гамма взаимоотношений, которые — так кажется героям — «могли бы быть», если бы не война, но для зрителя они, эти взаимоотношения, уже существуют, красота любви раскрыта со всей независимостью поэзии. Дальше — стремительное отрезвление с появлением на горизонте враждебного Марютке флага, радость поручика и выстрел Марют-

ки, поступок трагический, в котором, однако, и проявлялась ее высшая свобода — ее ощущение себя как солдата революции.

Трагический конфликт любви и войны, представший в «Сорок первом» в таком контрастном освещении, стал глубокой основой последовавших затем произведений Чухрая.

В «Балладе» конфликт этот прямо выражен лишь в замечательном образе матери Алеши, в остальном же бесхитростном повествовании он как бы остается за кадром. А в кадре — гармония юной любви, возникающая как решающий противовес и злу войны, и бедам мира, и самой смерти. Чухрай следует за своим героем, доверившись ему вполне.

Он вместе со своим соавтором В. Ежовым не сконструировал по логическим и моральным нормам образ Алеши Скворцова, а словно бы просто не отходил от юноши, которого запомнил со времени войны,— не отходил ни на шаг в течение нескольких дней военной судьбы солдата. И Алеша оправдал это художественное доверие, это невмешательство авторов: ни разу не поднатужившись, как бы и не заметив даже пристального взгляда кинематографистов, герой естественно и непринужденно «доказал» мысль о чистоте и мужестве человека самим своим существованием, таким, каково оно есть «само по себе»,— доказал, так и не заподозрив, что он герой...

У нас уже как бы установилась рецензионная мерка для Чухрая: он идет от малого к большому. Формально оно, может быть, так и есть, но сам Чухрай вряд ли считает отношения между людьми в своих фильмах и идею любви, подчиняющую себе все три чухраевских произведения,— «малым». Напротив, в интимном он с р а з у чувствует значительное, общественно важное.

Герои Чухрая находятся с обществом в таком непринужденном, как бы само собой разумеющемся и органическом согласии, когда всякий момент разлада и дисгармонии воспринимается как нечто противоестественное. Порой противоестественность эта передается юмористически, с усмешкой превосходства,— таков, например, весь эпизод с толстым часовым в «Балладе о солдате». Порой она врезается в сознание героев и зрителей с болью и драмой — так в «Чистом небе».

Но даже к моментам сильнейших драматических потрясений герои Чухрая приходят с характерной для них, доведенной почти до грани физического ощущения уверенностью в своем праве быть счастливыми. Они всегда готовы для счастья. Счастье предвосхищается и ощущается ими даже тогда, когда им грозит беда, смерть. Они подготовлены к счастью всей своей вовсе не безоблачной, далеко не легкой жизнью. Если рядом с ними кто-то не верит в будущее, тоскует, близок к отчаянию или компромиссу, они, герои Чухрая, реагируют на малодушие яростью или недоумением. Инвалид, которого играет Е. Урбанский в «Балладе о солдате», боится встречи с женой. Шлет ей телеграмму, что не приедет. И с внезапной яростью на него кричит, плача от гнева, совершенно чужая женщина, телеграфистка, вдруг сразу вырвавшаяся из «нормальной», официальной системы взаимоотношений с подателем телеграммы:

— Я не приму эту телеграмму!.. Вы... вы... все врете! Это подло! Подло!

Мало того, она еще и рвет телеграмму в клочки.

Ибо телеграмма, которая уничтожает надежду, веру в счастье, противоречит всем представлениям о жизни, которые выстрадала и сберегла эта бледная, блеклая, усталая некрасивая женщина.

Чухрай намеренно ставит своих героев в ситуации самые тяжелые, военные, то изнурительные, то попросту трагичные. Чтобы тем сильнее, тем напористее, тем звонче — вопреки всему — сказать о новой красоте человека, впервые в истории завоевавшего такое, казалось бы, интимное, такое реальное и такое общественно драгоценное восприятие полноты жизни и счастья.

Не буду писать о вдохновенно-шаловливой и тончайшей во всех поэтических нюансах встрече Алеши Скворцова с Шурой в вагоне. Об этом писали много и писали хорошо. Напомню другой, весь словно забрызганный дорожной грязью, весь словно размокший от дождя эпизод с шофером — женщиной пожилой, сонной, зевающей, измученной... Ее горестное бабье лицо валится к баранке руля. Лицо Алеши тоже устало, забрызгано грязью. Неуклюжая, грузная машина катится по хлюпающей дороге, вязнет, снова дребезжит... Все безрадостно в этих кадрах, да и откуда тут извлечь радость? Радости нет и быть не может, движима эта машина не столько горючим, сколько человеческой верой. Верой, которая гонит ее сквозь дождь, по топям и хлябям проклятых дорог. Верой,





«Баллада о солдате»

которая не угасает ни в сонных, усталых глазах женщины, ни в напряженных бессонных глазах Алеши.

Порой развитие этой любимой, самой кровной своей темы Чухрай доводит до дидактизма наглядных сопоставлений. Но в принципе такая назидательность Чухраю не свойственна. В чем-то он сходен со своими героями,— его человечность не тезисна, она пропитывает самую художественную ткань его фильмов, его вера в человека не требует ни торжественных апофеозов добра, ни показательного наказания зла.

Забавна с этой точки зрения маленькая, но очень для Чухрая характерная деталь. «Зверь»-лейтенант строго наказал часового Гаврилкина, который вымогательски отобрал у Алеши Скворцова две банки тушенки. Кто помнит военное время, тот знает, о каком богатстве идет речь. Гаврилкин отсидит положенный срок под арестом. Но вернет ли он Алеше консервы? Любопытно бы знать! Хотелось бы видеть, как этот жирный хапуга расстается с чужим добром. Хотелось бы... Кому угодно, но не Чухраю. Ему не нужна эта мстительная точка. Монтажная перебивка, и мы забыли Гаврилкина, мы снова с Алешей и Шурой, с их любовью...

Любовь в картинах Чухрая проходит сквозь войну всякий раз по-новому, с новой точки зрения освещая и смысл войны, и величие любви, и духовный максимализм героев. Неизменной остается только счастливая — через край! — наполненность чувства, щедро открывающего режиссеру и актерам богатства неожиданных оттенков этой темы, «перепетой не раз и не пять»...

3

В «Чистом небе» гармония, свойственная двум первым фильмам Чухрая, внезапно нарушена резким вторжением драмы в сознание его героев. Прямо и безбоязненно Чухрай проводит «лучших из поколения», всегда радостно ощущавших свою слитность с обществом, сквозь состояние тягостного разлада со средой, в которой они выросли, идеалы и нравственные нормы которой сформировали их души, характеры, взгляды. Справедливость была для них обыденной, повседневной, само собой разумеющейся закономерностью жизни, обязательным условием существования. В свою очередь, они видели свою свободу, свое естественное человеческое призвание в полном и максимальном выполнении гражданского долга перед обществом. Слова воинской присяги «до последней капли крови...» воспринимались ими не как требование высокого подвига, а тоже как простейшая, вовсе не максималистская, а нормальная для советского человека мера человеческого достоинства.

Именно эти привычные, гармонические взаимоотношения между личностью и обществом история рассекла конфликтом, мимо которого Чухрай пройти не мог. Ибо конфликт, так сказать, врезался в его тему и в его художническую, поэтическую сферу.

В «Чистом небе» характеры испытываются «на прочность» и выдерживают испытание.

Для развития своей темы Чухрай, не задумываясь, делит драматургию фильма на две части. Вначале перед нами проходят образы реального человеческого счастья: Сашенька и Астахов, их любовь, возникшая в суровые дни войны, как нечто самое реальное и драгоценное, их улыбка жизни, улыбка, открытая самым простым и истинным человеческим радостям; их способность жить на свете с такой естественной непринужденностью, что, кажется, их не мучают никакие проблемы бытия, не сломят никакие трудности, страдания и беды. На самом деле за этой характерной непринужденностью, естественностью чухраевских героев и способностью их радоваться так называемым мелочам жизни стоит бесстрашие человека перед реальным миром, любовь к реальности,— одно из важнейших достижений нашего общественного строя.

Это счастливое чувство дает скромным героям Чухрая совершенно, казалось бы, немыслимый потенциал героизма. Подвигами Астахова, самоотверженной стойкостью Сашеньки фильм словно мимоходом, но вместе с тем со страстью и убедительностью объясняет «русское чудо»: поразившее весь мир в годы второй мировой войны геройство нашего фронта и нашего тыла.

Однако когда именно это чувство поставлено под сомнение — тягостной мутью подозрительности, страхом недоверия, несправедливости, тогда герои Чухрая переживают самые черные свои дни. В разладе с обществом жить они не могут, не хотят, не умеют.

Сейчас, когда смотришь фильм «Чистое небо», испытываешь вдруг чувство недоверия к артисту Е. Урбанскому, искренне утверждающему от имени своего героя, Алексея Астахова: «Лес рубят — щепки летят». Хотя именно так (и именно этими, а не другими какими-нибудь словами) сверстники Астахова выражали свое отношение к событиям, которые в их сознании оправдывались по логике, выражавшей будто бы высшую историческую необходимость: лес рубят — щепки летят. Хочется даже придраться к артисту — ловишь какую-то складку принужденности у его рта. Нечего, однако, себя обманывать. Артист правдив и естествен,— мысль неестественна. Но ведь люди думали так? Было? Было. Самое трудное в искусстве — да и не только в искусстве — правдиво показать и объяснить неестественность правды. С этой трудностью столкнулись создатели фильма «Чистое небо». Они справедливо полагали, что поднятая ими тема — тема драматическая, наталкивающая на серьезные размышления.





«Баллада о солдате»

Что же, в указанной выше сцене Алексей Астахов, бывший герой, бывший солдат, несправедливо исключенный из партии,— не думает, не размышляет? Нет, думает. Честно, серьезно. И не только о себе лично. А приходит все к тому же выводу. Люди думали, размышляли, стремились понять происходящее. Но, даже столкнувшись с несправедливостью лицом к лицу, принима-

ли действительность за выражение закона, принимали реальность за ее идею. Возьмите сцену в парткоме, где авторы фильма не удержались и показали сатирически-победоносно, то есть целиком с сегодняшней точки зрения, тех горе-партийцев, которые «обсудили и не сочли». (Благодаря этой сатиричности неправота их столь очевидна, а сила столь голословна, что, кажется, стоит только Саше Львовой стукнуть как следует по столу, и справедливость мгновенно восстановится...) Но ведь Н. Дробышева в роли Саши Львовой играет в другом ключе, играет драму еще не победившего человека, играет так, как чувствовала ее героиня тогда, а не теперь. Быть может, она, Сашенька, в этой сцене, где старый рабочий советует ей не доверять мужу, мыслит в принципе иначе, чем ее собеседник? Нет, такой неточности авторы фильма не допускают. Саша робко пытается что-то сказать в защиту мужа, оправдать его лично. Любовь приходит в противоречие с принципом привычного мышления, которому она не в силах противопоставить ничего более убедительного, чем личное доверие к любимому человеку. Ее человечность в этой сцене — лишь ее личное дело, частный случай, и в этом-то как раз и состоит правдивость сцены.

Для Саши бесспорна невиновность Астахова, но для нее бесспорен, непогрешим и тот подход к человеку, согласно которому доказывать надо его невиновность, а не его вину. Драма Саши и слабость Саши в этом вот раздвоении: верит в Астахова и верит в принцип, Астахова уничтожающий, следовательно, не может ударить кулаком по столу. Не может даже просить, ибо — о чем просить? О том, чтобы критерий, который представляется ей верным, не применялся к любимому человеку?

Здесь, как и во всем фильме, Чухрай не преувеличивает ретроспективно меру сознательности его героев. Саша и вообразить не может, что мысли, которые внушает ей старый рабочий, ложны в самой основе, что вся та позиция, «с высоты» которой решают дело Астахова, в корне противоречит и ленинскому пониманию гуманизма, и социалистической законности, и ленинским нормам партийной жизни. Но, с другой стороны, Чухрай не преуменьшает и духовной силы своих героев, умеет показать их цельность, их энтузиазм, их верность партии и народу,—верность, при всех условиях, в любых обстоятельствах понимаемую как сознательное служение идее коммунизма.

В такие моменты фильма он далеко выходит за пределы лирической темы истории одной любви, и мысль, связующая его эпизоды, воспринимается как мысль о лучших из поколения, сумевших с достоинством вынести самые трудные испытания. В эти моменты фильм достигает патетической силы и полноты правды. Но такое ощущение возникает далеко не всегда, напротив, довольно часто оно сменяется ощущением недосказанности, непроявленности мысли, необязательности тех или иных фрагментов, словно бы пунктиром соединяющих между собой ударные эпизоды произведения.

Отчего это происходит? Откуда она, затрудненность движения, прерывистость дыхания фильма, подчас вызывающая холодок восприятия, когда мы не сливаемся с героями, а отдаляемся от них, когда мы не переживаем с Астаховым, а наблюдаем безукоризненно хорошее исполнение роли Астахова Е. Урбанским, не волнуемся за Сашу Львову, а с удовлетворением думаем об удачном кинематографическом дебюте Н. Дробышевой?

Вернее всего причина — во внутренней сложности взаимоотношений режиссера и драматурга фильма. Оговорюсь: речь идет не о взаимоотношениях «производственных», речь идет о противоречиях, существующих между драматургией фильма (фильма, а не литературного сценария) и его режиссурой, о различном — в принципе — ощущении природы современной кинодрамы. Драматургия фильма явно склоняется к рационально четкому «распределению ролей». Бескомпромиссной Саше четко противопоставлена податливая Люся, самоотверженному Мите по закону прямого контраста соответствует самодовольный Николай Авдеевич, скромному и ровному Пете, способному внушить уважение, как бы «отвечает» бурный, темпераментный Астахов, чья сфера — уже не уважение, а, конечно, любовь... Расстановка сил, слишком логичная и слишком рациональная для Чухрая, особенно если учесть, что в конечном итоге каждому воздается «по заслугам».

Григория Чухрая, видимо, вовсе не привлекает подобная типизация, больше похожая на классификацию, на морально-этический «табель о рангах». Чухрая волнует иное, — ему снова важно, как и в первых двух фильмах, в

тончайших порой подробностях раскрыть взаимоотношения человека с историей, показать, как самые глубокие движения души вступают в соприкосновение, в конфликт или в контакт с могучими драматическими сдвигами эпохи. С точки зрения таких задач постоянные сопоставления, предлагаемые драматургом, для режиссера не обязательны.

Но есть и другое противоречие. Применяемая в драматургии фильма хроникальная форма воспоминаний сковывает талант Г. Чухрая. Она принуждает к торопливости, заставляет порой даже пейзажи подчинять информационным целям, создавать несколько наивные «символы-сообщения». Все это мне кажется, угнетает режиссера,— Чухрай хочет взять свое, хочет получить время и место, чтобы с присущей ему подробностью, тонкостью, значительностью нюансов всесторонне раскрыть основную драматическую коллизию. Когда ему это удается, когда он словно бы останавливает быстрый бег киноленты воспоминаний, замедляет ее ход, вырывает из ее течения событие, проблему, ситуацию, достойную поэтического осмысления, тогда он и торжествует.

На протяжении фильма ход пережитых событий несколько раз перебивается кадрами, дающими крупным планом лицо Саши Львовой. По сценарию, да и по формальной логике фильма, это — моменты воспоминаний. Но нечто другое чувствуется в игре Н. Дробышевой. Крупные планы лица Саши, словно бы вырванные вдруг из конкретности событий ее жизни, из атмосферы только что мучивших ее драм, воспринимаются как паузы именно поэтического осмысления. Саша не вспоминает нечто «давно прошедшее»— актриса и мыслью и чувством накрепко связана с тем, что сию минуту произошло. Это не просто воспоминания, это моменты возвышения над собой, моменты, когда свое кровное, личное вдруг видится с высокой точки зрения, с той высоты самоотверженности и преданности, на которую способна подняться Саша. Вероятно, моменты эти дороги Чухраю — Саша тут смотрит на себя глазами режиссера. Если бы эти кадры не были «вынесены за скобку» воспоминаний, они производили бы неожиданное и сильнейшее, волнующее впечатление. Сейчас они скорее выполняют функцию успокоительную: не волнуйтесь, все кончится хорошо.

Репортаж с жизненного фронта, увлекающий сценариста, для Чухрая менее интересен, нежели возможность вникнуть в сокровенные глубины личности и самый образ времени раскрыть в лирике человеческого восприятия. В «Чистом небе» он добивается этой цели в нескольких эпизодах, внешне, казалось бы, между собой почти не соединенных, но прочно связанных режиссерской мыслью о силе любви, способной все превозмочь.

Эта мысль пронизывает и эпизод, который уже стал знаменитым: воинский эшелон проносится мимо станции, где собрались в надежде повидать солдат их жены, дети, матери. Самое острое и интересное в этом эпизоде: оказывается, стоящая на месте, обреченная, казалось бы, на пассивное ожидание толпа, бессильная остановить поезд,— более динамична, чем стремительно летящий вдоль перрона состав. Толпа — вся в движении, толпа — вся в действии. Солдаты в поезде увлекаемы неудержимой силой войны, мелькают лишь пятна их лиц... А женщины и дети, чьи лица мы видим на экране быстро,



«Чистое небо»

«Чистое небо»





«Чистое небо»

крупно, одно за другим,— они остаются на перроне как залог жизни. Лица и чувства солдат словно бы смыты все ускоряющимся грохочущим движением поезда,— но нет, и лица и чувства людей в несущихся теплушках мы видим отраженными во взглядах, протянутых руках тех, кто на перроне. Конфликта «между поездом и перроном» нет. Не идея войны, не угроза ее, не экстаз, а просто война, прозаичная, обыкновенная, горькая. А художественный образ ее в этих кадрах — обостренно экспрессивен и вместе с тем прост; как всякое подлинное открытие в искусстве, он человечен.

Вообще Чухрай в языке кинематографа ищет новые средства выразительности в одном, имеющем для него принципиальный смысл направлении: он ищет и находит чисто кинематографические образы, выражающие эмоциональное, душевное состояние в минуты потрясения и вместе с тем достигающие символики. Таковы в «Балладе о солдате» знаменитые кадры преследования человека танком. Страх Алеши, его безумный бег, неожиданность и вместе с тем абсолютная логичность его отчаянного поединка один на один с танком, движущимся на него, как само злорадное чудовище войны,— эти кадры выражают и потрясенное состояние героя, и повышенные эмоции создавшего эти кадры художника, и символически зафиксированную мысль о бесчеловечности войны.

В «Чистом небе» Чухрай тоже находит совершенно новый в кинематографии, очень смелый, экспрессивный по своей природе способ выразить на экране безмерность трагического потрясения человека, во много раз усилив интенсивность игры актера особой игрой цвета и света. Красные линии внезапно и неистово взметнулись по всему экрану, полоснули лицо Саши в момент, когда ей сообщили о гибели Астахова. Линии эти, или, вернее, пронзительные языки красного света, никак предметно не обоснованны: они лишь зрительное, в пятнах, цвете, свете и движении линий выражение состояния души героини в момент, когда смерть предстала как реальность. Иной рисунок и цвет приобрели движения бликов на экране в момент возвращения Астахова: в хаотичном столкновении, пляске, в исступлении синих кругов, пятен, точек на экране передана и невероятность, нереальность этого возвращения, и какое-то предвестье новой беды, нависшей над головами героев, и состояние Саши, услышавшей ночью за заколоченной наглухо входной дверью голос давно, казалось, погибшего мужа.

Вот Саша прильнула к двери, словно распятая на неряшливом кресте прибитых гвоздями досок,— прижалась, боясь, что если оторвется от двери, голос исчезнет, отшатнулась, объятая то ли невыносимым порывом веры, то ли страхом от столкновения с нереальным, немыслимым. Она уже ничего не видит, и вот тогда заполыхали синие блики по всему экрану, ибо нельзя иначе сильнее выразить смятение, безмерность надежды, граничащей с отчаянием. В мечущихся синих бликах бежит крошечная невзрачная женщина по сумрачной лестнице. Вот уже подхватил ее живой Астахов, а круги мрачных синих огней все продолжают плясать вокруг них свой странный причудливый танец.

Следующий драматический взрыв происходит в грязной подворотне, где Е. Урбанский с непривычной для нашего экрана мощью трагизма произносит гневный монолог Астахова: «Виноват, что не погиб...» Дело не только в том, что мы знаем: именно так чувствовал тогда пережитую им несправедливость этот человек. Кроме боли за него у нас во время этих гневных кадров возникает чувство историчности этой индивидуальной судьбы, и мы вместе с ощущением его личной, субъективной невиновности думаем все-таки: нет, виноват. Не в том, что не погиб, конечно, а в том, что смысла происходивших

событий не понимал. Здесь торжествуют и правда психологическая, и правда истории, но здесь же сразу выступает и заветная тема Чухрая. В грязной подворотне стоит пьяный человек: бывший летчик, бывший герой, бывший член партии. Все у него в прошлом, только одно в настоящем: он любим. Любим сейчас, сию минуту, здесь, в этой подворотне. Любят его даже пьяного, некрасивого, негероичного, и верят ему сейчас — не в минуту подвига, а в минуту поражения. Жена, Сашенька, прибежавшая сюда в домашнем халатике,— она любит, верит. И если есть эта вера и любовь, тогда можно горы своротить, в космос полететь на серебристых стрелах ракет, коммунизм построить на земле, для людей, под чистым небом.

И получается, что Саша, несмотря на ее молчание, горькие слезы и кажущуюся беспомощность,— динамичнее, активнее со своей способностью любить и верить в человека; Астахов же, с таким трагизмом раскрытый, распахнутый здесь Урбанским как бы настежь,— драматически более пассивен, он скорее объект приложения сил любви и истории, несмотря на то, что именно за его плечами — биография выстраданных поступков.

И, наконец, финал судьбы героев, торжество справедливости в сцене у подъезда большого здания. Часы ожидания Саши на улице. Хмурая фигура Астахова давно уже скрылась за дверью. Идут мимо люди — у каждого свои дела. Снова ждет Сашенька. Снова — испытание на стойкость, на прочность ее души. Входят и выходят военные из подъезда. Спокойно стоят машины, уверенно уставившись на Сашеньку блестящими носами. Холодно. Идут часы. Топчутся замерзшие Сашины ноги в поношенных лакировках. Во весь экран — только эти топчущиеся лакировки. Время идет, падает мокрый снег, топчутся лакировки. Наверное, если бы нужно было так стоять сутки — Саша выстояла бы. Наконец Астахов показался в дверях, остановился без улыбки. Саша бежит к нему. Ничего не выражает его лицо, кроме какой-то отчужденной серьезной сосредоточенности. Словно человек как-то вдруг очень спокойно, отрешенно от всяких страстей, трезво оглядывает все пережитое и все случившееся с ним. Молча протянул Сашеньке сжатый кулак, разжал его, а там, на широкой рабочей ладони, лежит маленький для такой большой и сильной руки предмет — золотая звездочка. И оттого, что человек такой большой, а звездочка в его руке такая маленькая — от этого в крайней простоте кадров возникает мысль о том, что справедливость— в завоевании человечности. Простой образ, заглядывающий вперед, а не только оценивающий прошлое. Человек смотрит не вверх, не в то свободное чистое небо, где ему предстоит летать, а на землю, где ему предстоит жить, смотрит на себя, на людей, на Сашеньку. Он не улыбается. Но теперь он понял основательность происшедшего исторического процесса, и в этом понимании — тоже ведь счастье. Эти кадры, лишенные всякой торжественности и выспренности, подводят итог лучшей из мыслей фильма: только в самом человеке, построившем новое общество и отстоявшем его идеалы — опора общественного строя и стойкость жизни, только в нем — возможность творческого начала, которая двигает общество вперед. Поэтому скромный знак закона справедливости, завоеванной человеком, так легко и покойно лежит в его большой руке.

Так, сквозь драму, охватывающую долгие годы жизни его героев, Чухрай приходит в «Чистом небе» к тому же, что волновало его и в «Сорок первом» и в «Балладе о солдате»,— к прочной и главной своей мысли о реальности счастья.

На трех знаменательных исторических перекрестках нашего развития нашел Чухрай тот человеческий тип, который вселяет веру в правоту человека, в победу его над силами зла. Сюжеты чухраевских фильмов трагичны, ситуации, в которые ставится герой, нередко трудны, требуют от него выявления своей сущности полностью. Именно благодаря этому так волнующе доказательна мысль о красоте и силе человеческого в человеке. Преследующему западных художников чувству рокового бессилия индивидуума перед обществом и историей молодые мастера советской кинематографии — и среди них прежде всего Григорий Чухрай — противопоставили утверждение доверия к человеческой личности.

Н. КЛАДО

Обедняя жизнь

«...Нужны такие фильмы, которые люди смотрели бы с удовольствием»,— подчеркивал в своем выступлении на встрече с представителями интеллигенции Н. С. Хрущев.

Да, фильмы должны нести не только верные идеи и мысли, но и доставлять эстетическое удовольствие, радость зрителю. Художник обязан думать не только о содержании своего произведения, не только о том, что он скажет зрителям, но и заботиться о наиболее ярком художественном выражении своей идеи.

Сегодняшний зритель с куда большей требовательностью относится к новым произведениям кино, чем вчера и позавчера, когда он был лимитирован малым числом выпускаемых фильмов. Сегодня у зрителя есть выбор — и он выбирает! Проставляя свое имя на титрах картины, художник должен это делать с полным чувством ответственности за качество своего труда.

Справедливо рассчитывая на доброжелательность, создатели фильма, однако, не могут надеяться на снисходительность ни зрителей, ни критиков. Борьба за честь студийной марки, за высокое художественное качество каждого фильма во всех его компонентах должна быть первейшей заботой коллективов студий!

Один за другим выходят на экраны новые фильмы. В этом потоке — картины разной художественной ценности. Но проходит время, и, как в сите золотоискателя, остаются драгоценные зерна благородного металла, в памяти сохраняются лишь подлинно художественные открытия. А остальное смывается вместе с песком, даже если блестело всеми цветами «обманки».

Сегодня, когда так остро обсуждаются и кинематографистами и зрителями пути повышения качества фильмов, особенно фильмов о современности, важно разобраться в том, как появляются серые, невыразительные картины. Новые условия работы киностудий стимулируют борьбу за высокое качество фильмов. На смену недавней обезличке пришла дифференциация картин. Четыре категории, по которым будут приниматься теперь фильмы, не только помогут отделить хорошее от плохого, поощрить талантливых художников, но и дают в руки руководителей кинематографии средства для борьбы с серостью, бездарностью, халтурой. А борьба эта необходима, ибо народ должен питаться полноценным искусством. Ведь, как верно указывал в своей статье «К новым успехам литературы и искусства» Н. С. Хрущев, «...через лучшие произведения литературы и искусства люди учатся правильно понимать и изменять жизнь».

Конечно, одно только материальное поощрение и перестройка производственных условий еще не обеспечат резкого повышения качества кинопроизведений, если все творческие работники не проникнутся чувством глубокой ответственности за свою работу, если не будут вести смелые творческие поиски.

Сказать, что одни фильмы хороши, а другие плохи,— еще мало. Надо попытаться разобраться и в тех творческих заблуждениях, которые мешают еще многим создавать полноценные произведения. Ведь нельзя усомниться, что авторами и хороших и плохих фильмов руководили добрые намерения. И если результаты различны, то этому немало причин. Думается, что кроме неумения, бесталанности часто вредят и

заблуждения — идейные, вкусовые, ошибочные представления о жизни, о том, что хорошо и что плохо.

Одна из главных бед, особенно ощущаемая во многих последних фильмах,— это упрощение жизни, происходящих в ней сложных процессов. Желание воссоздать облик нашего времени, образ нового человека, не подкрепленное проникновением в глубь явления, попыткой объяснить мир, приводит к схеме, поверхностным зарисовкам. Так происходит, если у авторов нет желания разобраться в сложностях жизни, если отсутствует авторская позиция, если жизнеутверждение не сочетается со стремлением изменить, улучшить мир. Упрощение возникает из представления, что в жизни все просто.

Такое представление возникает у человека, если он стар душой — ему трудно понять новые жизненные требования молодого поколения, бурно развивающегося времени; ему трудно пламенеть, гореть жаждой преобразований. Зачем? У него лично все устроено, он полностью удовлетворен и на все загадки жизни имеет готовый ответ. Такой человек постепенно становится догматиком, обывателем.

Подобные представления возникают и у молодежи, которая, вступая на самостоятельный путь, видит перед собой устроенный мир, уютненький, разъясненный, и не задумывается над тем, как он возник, принимает все в готовом, разжеванном виде. Такая молодежь считает, что все просто, ясно — лишь хватай, пользуясь нехитрыми путеводителями. И из таких «молодых» тоже вырастают упрощенцы и догматики.

И те и другие — носители пассивной философии, люди с потухшим или неразвитым революционным мировоззрением. Вместо эволюции, движения — догма-правило. Догматика начинается с того, что человек думает, будто в жизни все ясно. Это — ущербная философия, жирок, облегающий сердце. Мозг лишь привычно отвечает на заданные вопросы, сам не проявляя инициативы. Такой человек не стремится к преобразованиям жизни — а они вечны, как движение, это закон диалектики. И, как ни странно, таковы бывают герои в иных фильмах.

Пассивная философия вызывает и иллюстративность — другой существенный недостаток некоторых фильмов. И в этом случае явления жизни воспринимаются и демонстрируются не в становлении, а в данности, совершенными без вмешательства героя и... автора.

И тогда наше прекрасное, сложное и ответственное время выглядит как детская игра. Важное — принижено. Сложное — упрощено. Радостное — уменьшено. Отрицательное — отсутствует. Двигающееся — застывает, как на фотографии. Такие фильмы смотреть не тревожно, они принимаются, как лекарственные таблетки: глотай и не думай и, боже упаси, не пробуй раскусить. За тебя все сделано в аптеке.

Конечно, в чистом виде такие таблетки встречаются не часто — в некоторых фильмах пассивная философия проявляется сильнее, в других завуалированно. Бывает, увы, что она проникает и в хорошие фильмы, портит их, как червь яблоко.

Попробую рассмотреть и те и другие случаи в основном на примере фильмов о нашей современности, выпущенных в 1960 году на студии имени Горького. Эта студия имеет хорошие традиции, создала немало хороших фильмов, но внесла свой вклад и в фонд неудачных произведений. Мне хочется разобраться в том, как мешает упрощение и иллюстративность в работе над фильмами о современности на примере картин студии имени Горького не потому, что они наиболее показательны,— нет, причина иная: именно эта студия наиболее вдумчиво и последовательно ищет разнообразные решения современной темы.

УПРОЩЕНИЕ ХАРАКТЕРОВ

В центре фильма «Конец старой Березовки» — строитель Иван Дегтярев. По сценарию Георгия Мдивани, он Герой Советского Союза, кавалер многих орденов, депутат, руководитель коммунистической бригады. Он потерял на войне ногу. Но этого ни он, ни окружающие не замечают. «Никто никогда не догадывался,— пишет автор в литературном сценарии,— так легко он забирался на леса и говорил: «Ничего, лишь бы голова была на месте», «приседая, делая упражнения на кольцах, сам добавлял: «А ноги-то нет!»

В фильме, поставленном режиссером В. Эйсымонтом, наград Дегтяреву поубавили, а ногу сохранили, но поступки и слова остались те же. Правда, в сценарии написано: «Молодой, но уже с заметной проседью человек, с мужественным, сосредоточенным

лицом, не отличающийся особой красотой. Но в этом человеке есть что-то такое, что привлекает к нему: такие запоминаются с первого взгляда». Актер же Е. Буренков внешне выглядит совсем заурядно. Зато поведение его, походка, повадки, постоянная самодовольная ухмылка, как бы подчеркивающая несомненное превосходство над всеми окружающими, выделяют его среди других людей. И более того — чем-то неуловимым раздражают. Кроме того, Дегтярев многословен. Автор не только дает ему вволю поговорить с другими, но, когда нет собеседников, часто прибегает и к внутренним монологам, раскрывающим духовный мир, мысли героя.

Вот они: «Я люблю мой город. И родился не здесь, не здесь и вырос (действие происходит на новостройке, в Москве.— *Н. К.*). Но люблю мой город — большой, шумный, всегда кипучий город мой. И ничто так не радует меня в моем большом городе, как новые дома, новые районы, потому что люди уходят (объясняет он сам себе, почему радуется.— *Н. К.*) из темных подвальных этажей, ветхих старых лачуг и домишек и вселяются в светлые, просторные дома, где начинают жить по-новому. (В это время в фильме иллюстрируются его слова — переезжают люди, строятся дома — *Н. К.*) И вряд ли где-нибудь в мире строят так много, как в моем городе. И в каком бы направлении ни поехал человек из центра Москвы, он обязательно попадет в район, где строят, строят дома, чтобы людям здесь жилось хорошо (опять объясняет, зачем строят.— *Н. К*). Вот почему я строитель! Вот почему я выбрал себе эту профессию. Мне кажется, что люди, вселяющиеся в новые дома, другими глазами смотрят на мир, на жизнь, на все, что окружает их. Ведь человеку хочется жить хорошо». Не правда ли, «своеобразно» мыслит Дегтярев, рассуждая сам с собой на крыше новостройки, где он трудится каждый день? Правда, он больше рассказывает и смотрит, чем работает. Но смотрит на то же самое, изо дня в день, не переставая удивляться и декламировать общие слова.

А вот другой внутренний монолог, произнесенный Дегтяревым, когда он ночью бродит по городу: «Вот дом. Это я его строил. Вот и этот я построил. Мой дом! Богатый ты человек, Иван Дегтярев! Сколько у тебя домов в одной Москве! Сколько людей живут в этом доме! Нет здесь комнаты, в стены которой я не клал бы кирпичи. (Ну и техника! Ну и масштаб! — *Н. К.*) Однако нет человека, который знал бы, кто выстроил его дом. (Он один? — *Н. К.*) Неужели ты об этом жалеешь, Иван Дегтярев? Нет, не жалею. Честное слово, не жалею! Пусть люди живут хорошо! И мне хочется жить хорошо!»

Таковы мысли Дегтярева.

Но вот полюбившаяся ему девушка Лиза восклицает: «Сколько домов вы построили! Сколько людей будет жить в этих домах! Сколько радости вы принесли!»

«Радости? Какую же радость я им принес? Я, простой каменщик. Строю... и все»,— спешит ответить ей Дегтярев. Но мы же до этого слышали его гордые размышления! И сразу теряется вера в этого человека — в нем чувствуется спесь и фальшь!

Странно, говорит Дегтярев как будто бы правильные слова, а не возникает к нему симпатии и веры. Почему же? Да, очевидно, потому, что это общеизвестные истины, правильные для всех, не пропущенные через индивидуальное восприятие героя. Мысли Дегтярева выражены в общей форме, не являются следствием его раздумий, не окрашены его индивидуальным восприятием мира. И поэтому в устах Ивана они не приобретают убедительности, а звучат назойливо, как мысли чужие, вычитанные им и услышанные. Назойливое их повторение превращается в напыщенную декламацию.

Вина ли в этом слов, высоких и достойных? Нет, нисколько. Сопоставьте монологи Дегтярева и Зарудного из «Поэмы о море» Довженко и Солнцевой.

Хотя председатель колхоза Зарудный произносит еще более «высокие» слова, но они выражают и высокие мысли — собственные мысли героя, ход его рассуждений, непосредственно возникающих из действия, отмеченных своеобразием не только лексики, но и мышления. Всего этого лишен Дегтярев, его слова — только обобщение газетных передовиц. Мысли — пункты постановлений. А чувства — восхищение в первую очередь самим собой, своим местом в истории. Как все это непохоже на подлинную гордость тружеников результатами своего труда! Задача раскрыть характер в конкретности, в его сложности, неповторимости не выполнена художником, подменена декламацией общеизвестных в ы в о д о в.

Совершенно справедливо отметив, что строительство домов приносит нравственное удовлетворение, Г. Мдивани исчерпывает задачу раскрытия многогранного образа передового строителя повторением этого общего утверждения. Это и приводит к упрощению образа. А поскольку и другие персонажи фильма лишь об этом и говорят, то происходит и упрощение других характеров, упрощение жизни.

В самом деле, где бы ни был Дегтярев, все ему твердят одно и то же. Пришла к нему на крышу учительница: «Вы несете людям радость». Получила учительница новую квартиру: «Вы даже не знаете, сколько радости вы приносите людям».

Знает, поверьте, очень хорошо знает! Только об этом и думает, только это и говорит — и другим и самому себе! И даже, расставаясь со зрителями, Дегтярев, обеспокоенный, как бы они об этом не забыли, восклицает в финале фильма: «Пусть люди живут хорошо!»

Так хорошие, верные мысли становятся назидательными сентенциями из-за упрощения автором своей задачи. Заставляя своих героев повторять общеизвестное, драматург ставит их в неудобное положение ограниченных хвастунов, недалеких людей.

Подарив мальчику деревянного коня, Дегтярев, уходя, считает своим долгом напомнить об этом, чтобы не забыли о подарке. Подобная душевная негибкость, самонадеянность сквозят в каждой фразе, противоречат скромности, простоте отношений рабочих людей. И постепенно, все укрепляясь, возникает подозрение — да полно, умен ли Дегтярев?

Дегтярев ни разу ни о чем не задумывается. На все у него есть ответ. Причем не свой, не изобретательный — нет, обычный, тривиальный. Ему все ясно.

В стремлении показать героя без недостатков, Г. Мдивани, по существу, показал героя и без достоинств, без своих, принадлежащих только ему мыслей, движений сердца и души. Дегтярев — человек, лишенный творческого начала. И поэтому, хотя окружающие наперебой расхваливают Дегтярева, он не только не симпатичен, но, напротив, отталкивает своей самоуверенностью.

Вот, например, такой эпизод. Девушка говорит Дегтяреву: «Мне кажется, что есть люди, в присутствии которых обязательно хочется мечтать. Может, я ошибаюсь?» «Нет, Лиза, вы не ошибаетесь!» — ничтоже сумняшеся заявляет Иван, хотя каждый на его месте понял бы, что речь идет о нем самом.

Во многом «помог» автору и актер Е. Буренков, подчеркивающий своей игрой самодовольство, напыщенность Дегтярева.

Все ясно и просто не только Дегтяреву. Школьник видит, как Дегтярев целует его сестру, и обижается. Но ненадолго. Лишь Борька узнает, что Дегтярев хочет жениться,— он сразу добреет: еще бы! Если с серьезными намерениями, пожалуйста, целуй! Сестра Борьки Лиза на вопрос матери, есть ли у нее чувство к отцу ее ребенка, покинувшему их, моментально недоуменно восклицает: «Его любить!» А зато, когда, вернувшись из родильного дома, слышит от матери, что Дегтярев «присудит тебе комнату. Какой он хороший, чтоб ты знала»,— Лиза моментально соглашается стать его женой.

Все так просто в этом мире! Так написан сценарий, так построен его сюжет. Так снят фильм. Так играют и актеры.

Лиза — артистка Н. Дорошина — правдива в поступках своей героини, умеет «обжить декорацию», чувствует себя в ней естественно. Говорят: «Актриса несет правду». Это, конечно, ценное качество. Но актриса не несет в образе ни мысли, ни чувств — она так же легко расстается с первым возлюбленным, как бесстрастно выходит замуж за Дегтярева. Это упрощенчество в актерской игре. Никакие мысли не тревожат актрису — она лишь демонстрирует естественные, так сказать, «первичные реакции» — плачет, смеется, когда надо, но не раскрывает своеобразия характера — играет лишь «общие черты», имитирует поведение своей героини.

Поначалу фильм назвали «Богатый человек». Но, несмотря на то, что в картине все только восхваляют Дегтярева и он совершает только правильные, разумные поступки, герой настолько беден чувствами, мыслями, беден духовно, что название фильма пришлось изменить. Так упрощение жизни привело к ее обеднению.

Вот другой случай. Хороший фильм «Простая история». Но и в нем, на этот раз в частностях, есть упрощения. Режиссер Ю. Егоров, упростив образ героини в финале фильма, тем самым обеднил его. Более того, начиная картину жестоким романсом, в котором оплакивается тяжелая вдовья доля,

«холодная постель», режиссер делает акцент именно на том, что героиня осталась одна, неудовлетворенная в безответном чувстве любви к секретарю райкома. Такое восприятие картины вызывает печаль и упрощает сложную проблему, затронутую сценаристом Б. Метальниковым. В сценарии любовь к секретарю раскрыла перед Александрой Потаповой новые просторы, распахнула ее сердце к людскому горю, вызвало у нее потребность быть полезной людям, иначе говоря, возвысила ее—теперь любовь к одному человеку уже не исчерпывает всех ее чувств и потребностей. Она вкусила и радость труда на пользу обществу. И в этом смелость, оригинальность авторского решения «вдовьей» проблемы в сценарии. Но в фильме более подчеркнуто страдание героини, ее неудовлетворенность, отсутствие личного счастья — и гражданская тема неожиданно подменяется мелодрамой. Если Потапова несчастна и лишь по долгу остается в колхозе — значит, это еще один фильм о жертвовании личным счастьем ради общественных дел. Значит, в этой линии фильм старомоден — такое противопоставление личного и общественного было характерно для прошлых лет и теперь, с ростом благосостояния народа, уходит. Вот к чему привело упрощение жизненных сложностей в процессе постановки фильма. И это в хорошей картине.

Фильм «Прыжок на заре» (сценарий Г. Березко, режиссер И. Лукинский) привлекает многим. И добротность режиссуры, и изобразительное решение (оператор В. Гинзбург), и умелая сценарная разработка, и хорошая актерская игра, особенно исполнителя центральной роли старшины Елистратова артиста В. Кашпура,— все это выделяет фильм среди других, отражающих мирную жизнь Советской Армии.

Однако именно упрощение этого центрального образа*, как и проблемы воспитания в нашей армии, вызывает желание поспорить. Когда русские классики обращались к образу маленького человека, они стремились раскрыть его душевное богатство, пусть порой и незаметное, но приводящее героя к крупным свершениям. Но так ли уж важно раскрыть в «маленьком человеке»— мелкость! А именно таков старшина Елистратов.

В фильме очень убедительно показано его невежество, нечуткость к молодым солдатам, мелочная придирчивость, пристрастие к муштре, бесцельной и крайне педантичной.

Это вызывает и смех зрителей и возмущение. Но затем этот же старшина в критический момент спасает на параде честь взвода, запевая на марше старую военную песню. Генерал благодарит Елистратова за то, что «хорошо прошли». Этот эпизод — лучший в фильме, он трогает и, естественно, возвращает часть симпатий старшине. Кроме того, в фильме показано, что Елистратов добр с детьми женщины, которую он любит. Но авторы, чувствуя, что всего этого мало, чтобы вызвать горячие симпатии к Елистратову, предоставляют старшине возможность совершить героический поступок. На маневрах, стремясь предупредить возможный взрыв гранаты, Елистратов бросается на нее, прикрывает телом, не думая о риске. Итак, он предан службе, храбр, готов на самопожертвование.

Но героический поступок старшины, открывая в нем хорошие качества, все же не оправдывает ограниченности Елистратова, его низкого культурного уровня. Ведь сегодняшние солдаты, как правило, со средним образованием, а уровень мышления Елистратова, взгляды на воспитание бойцов чем-то напоминают его далеких предшественников, описанных еще в классической литературе.

Авторы задают простые вопросы. Он патриот? Да. Он храбр? Да. Значит — герой. Остальное не важно.

Это упрощение тем более досадное, что фильм поставлен тщательно — его делали одаренные люди. Но нетребовательность к масштабу замысла, масштабу героя снизила воспитательное и художественное значение картины.

Как видно, упрощение таится иногда и в глубине хорошего. А часто оно просто видно на поверхности.

Вспоминается, как в фильме «Солдатское сердце» (сценарий К. Раппопорта, режиссер С. Колосов) герой, совершивший преступление, затем восстанавливал свою репутацию в глазах зрителей тем, что бросался в горящий дом спасать людей. Подобных «святочных рассказов», упрощенно трактующих сложный путь становления характера, перестройки, перевоспитания человека, немало.

Так грабитель, спрятавшийся за занавеской, моментально бросает нож, лишь только слышит чудесную грузинскую песню («День

* Редакция не разделяет этой точки зрения автора на фильм

первый, день последний» — сценарий Л. Аграновича и С. Долидзе, режиссер С. Долидзе). Так же моментально признает свою вину возлюбленный героини этого фильма и т. д. В фильме «Катя-Катюша» (сценарий Е. Оноприенко, режиссер Г. Липшиц) Катя, увидев в библиотечном формуляре своей соперницы книги Мопассана и «1001 ночь» и прослышав, что та интересуется фасоном кофточек, быстро устанавливает диагноз: мещанка. И в соответствии с этим герой переносит свою любовь на Катю. В картине «В одном районе» (сценарий И. Саввина и Ш. Айманова, режиссер Ш. Айманов) секретарь райкома партии Баянов, побывав в соседнем районе, моментально признает свои ошибки, которые до поездки составляли убеждение всей его жизни.

Перечисление подобных упрощений характера, поистине волшебных перемен на глазах у зрителя можно было бы продолжить. В большей или меньшей степени они свойственны многим фильмам. И причина здесь одна: непонимание сложностей и своеобразия жизни, нежелание проникнуть в глубь явлений.

УПРОЩЕНИЕ СЮЖЕТА

Фильм «Бессонная ночь» (сценарий В. Соловьева, режиссер И. Анненский) поставлен по мотивам повести Н. Дементьева «Мои дороги». Становление характера героя повести, молодого инженера, обретение им своего места в производственном коллективе сопровождалось все большим отчуждением Павла от невесты Тины. «Нельзя жить вместе, если расходишься в главном, в отношении к жизни, к делу» — вот один из важных выводов повести.

Однако в фильме нет расхождений во взглядах героев на жизнь, противоречия не прослежены, потому что нет постепенного открытия двух характеров. Повесть втиснута в искусственные рамки канонического сюжета. Причем совершено это с применением будто бы новых форм выразительности, но не для этого придуманных.

Так, фильм начинается с конца: Тина сообщает, что вышла замуж за другого. Но все дальнейшее — не исследование процесса того, как все это произошло, а лишь перечень иллюстраций. Почему же «не сработал» верный прием? Да потому, что в начальном эпизоде уже раскрыт характер Тины и дальше открывать нечего. Во всех остальных сценах актриса М. Володина играет будущую изменщицу — женщину, чуждую Павлу, тогда как их разрыв должен был обнаруживаться в результате противоположных взглядов на жизнь. Но нет у Тины взглядов, нет и любви к Павлу, а коли нет ни любви, ни очарования, нет и разочарования. Жизненная философия Тины не обнажается в фильме. Это просто дурной характер, раздражительный и эгоистичный. Поэтому центральный конфликт — расхождение во взглядах на жизнь — не сыгран. Правда, значительная вина здесь и актрисы — весьма холодной и негибкой. Но еще больше режиссера, умеющего заставить играть лишь прямые действия, суть отношений, не ищущего подтекст.

Поразительно, сколько усилий затратил И. Анненский, чтобы наиболее выразительно передать сюжет каждой сцены, не задумываясь над передачей ее смысла. Упрощение режиссером изображаемой жизни немало испортило фильм, несмотря на все старания достичь наибольшего эффекта. Так, Пулин перекомикован артистом В. Медведевым; молодым портовикам приданы повадки матроса с «Кометы» — все хочется сыграть эффектно, любыми средствами, фильм приобретает оттенок эстрадности, лубочности. Актер А. Тутышкин изображает колеблющегося инженера — вот он и играет только колебания. Так сюжет упрощается до плаката, до открытки.

Но упрощение далеко не простого сюжета повести начато еще в сценарии В. Соловьева.

Если в повести была попытка разобраться в том, с чем столкнулся Павел, начиная свою самостоятельную жизнь, то в сценарии, а особенно в фильме, разбираться, собственно, не в чем — зрителю сразу все ясно, и авторам остается лишь комментировать происходящее. В фильме лишь иллюстрируются отдельные моменты жизни Павла, связанные между собой его рассказом, бессонной ночью. Он вспоминает, и перед ним как бы проходит заново его жизнь. Прием этот сам по себе весьма плодотворный, и использование внутреннего монолога, закадрового текста могло по-иному осветить происходящее, помочь взглянуть на все оком умудренного опытом героя. Но, увы, этот прием не дал в картине ожидаемого результата, потому что использован он только для соединения разных эпизодов.

Вот примеры из сценария. «Изображение: Павел зачем-то дернул ящик стола и выскочил из домика. Оглянувшись на уходящего Дубровина, он бросился в другую сторону... споткнулся о кусок угля, оглянулся еще раз и сбавил шаг. Голос Павла: «Нелегко оказалось первое время на новом месте. И чем труднее мне приходилось, тем с большим нетерпением я ждал тебя. Ты была нужна мне».

Для чего эти слова? Чтобы как-то объяснить нелепое поведение Павла в кадре? Но из предыдущей сцены оно ясно. Чтобы сообщить еще раз, что «она нужна ему»? Но зачем? Этот текст не добавил ничего нового к показанному на экране, более того, придал действию характер иллюстрации.

Но, не раскрывая всерьез думы, колебания молодого героя, нельзя одним монтажом разных эпизодов показать формирование его характера.

Вот еще один монолог: «Почему мне казалось, что с приездом Тины на работе все пойдет хорошо... На самом деле все пошло наоборот. (Где? Что? — *Н. К.*) Чтобы доставить удовольствие Тине, я отложил серьезное дело и не поехал к Петру Ильичу. (Только что это мы видели в кадре. — *Н. К.*) Совесть была у меня неспокойна, но Тина ведь так старалась, чтобы мне было хорошо. (Этого, правда, не видели — и очень жаль, может быть, тут бы и раскрылась сложность ее характера — и любит, и не понимает, и, не сумев подчинить, отталкивает. — *Н. К.*) Она даже со свадьбой торопила, потому что знала, как мне этого хочется...» (Свадьбу видим сразу же, в следующих кадрах. — *Н. К.*)

Вот так использован прием закадрового голоса, внутреннего монолога героя. Использован зря, применен неверно, потому что служит не раскрытию сложностей, вставших на пути молодого инженера, а упрощению, объяснению следующих одна за другой иллюстраций. Рассказ Павла в бессонную ночь задерживает темп фильма и не осмысляет происходящего, словом, просто не нужен. Он напоминает архаичный прием: переворачиваются страницы книги, оживают иллюстрации.

Пожалуй, одна из самых больших сложностей, стоящих перед автором современного сценария,— это выбор путей обострения конфликта. Это можно проследить и на примере «Бессонной ночи».

Именно для того, чтобы усилить «конфликтность» маловыразительных сцен, неярких столкновений в порту, автор сценария ввел рассуждения героя в бессонную ночь. Но ни они, ни бурно начатое действие — сразу с заявления Тины о том, что она вышла замуж за другого,— не придали остроты происходящему, не «закрутили сюжет». Поэтому сценарист прибегнул к стандартным приемам, нагнетая события в какой-либо решающий или критический момент жизни героев. Так, разрыв влюбленных происходит в тот момент, когда они должны были вступить в брак, несчастный случай с начальником тогда, когда у героя с ним размолвка, и т. д. Но этот внешний динамизм, обострение конфликта, его усиленная драматизация лишь обнаружили всю искусственность и пустоту содержания фильма.

Эти приемы введены автором вместо того, чтобы заострить внимание на разности взглядов Тины и Павла, подчеркнуть внутренние противоречия в характере героя, которые мешают ему сразу найти свое место в порту, в коллективе. Поиски в этом направлении могли бы привести к действительно острому столкновению сил и были обязанностью экранизатора. Но автор сценария пошел по пути упрощения основного конфликта, по пути внешней, искусственной драматизации.

Думается, что подобную же ошибку допустили и авторы фильма «Тучи над Борском».

Начинается фильм с того, что учительница встречает на пароходе проповедницу и хочет ее задержать. Но вот действие фильма к концу снова возвращается на палубу парохода, однако уже забыта проповедница — учительница видит героиню. В предыдущих кадрах девушку оставили распятой на кресте, без признаков жизни, теперь она опять на экране, жива и невредима. Фабула завершена, сюжетная функция выполнена. Но ведь идейная направленность картины лежит в иной плоскости, суть-то фильма в сектантах! А финал лишь сообщает о том, что девочка осталась жива. Финал не выражает идею, а лишь отыгрывает сюжет.

К сожалению, это происходит и на протяжении всего фильма. Антирелигиозное собрание идет именно тогда, когда сектанты мучают девушку, — прием искусственного усиления драматизма. Но и на собрании нет столкновения главных сил, нет решающего спора — по существу. Выясняется лишь,

что сектанты обманули одного человека, сказав, что они нашли его сына. Так отыгрывается второстепенная линия сюжета, разоблачая шарлатанство сектантов, но не дается бой по главной линии.

Всякая религия, в том числе и ее сектантские ветви, отталкивают человека от земных радостей, суля рай на небе. Сектанты запрещают смотреть фильмы, ходить в театры, читать книги, любить и т. д. Но в фильме как раз наоборот — проявлению чувств молодых людей мешают их товарищи по школе, их педагоги и наставники, а помогают жить полнокровно и интересно именно сектанты. Плохи же они тем, что могут и убить в религиозном исступлении. Но это упрощенное и потому в корне неверное представление о философии, основах религии. Нагромоздив немало видимых сложностей, авторы упростили суть происходящих в жизни явлений.

ИЛЛЮСТРАЦИИ — ТОЖЕ УПРОЩЕНИЕ ЖИЗНИ

Искусственное обострение происходящего всегда приводит к упрощению жизни. Но если вместо раскрытия живого процесса движения жизни показать лишь отдельные иллюстрации — тоже получится упрощение.

Например, творческое изобразительное решение фильма позволяет оператору передать многообразие жизни. Однако порой оператор ограничивается только иллюстрацией.

Разные операторы снимали фильмы, названные выше. Наиболее слабый из них — «Конец старой Березовки» — отлично снял Б. Монастырский. И по фактурности изображения, по композиции кадра, построению движения на первом, втором, третьем плане видно стремление оператора передать многообразие жизни, суровую красоту созидания. Поэтому многочисленные панорамы фильма, создающие правдивый, достоверный фон действия, резко противоречат всей стилистике картины, определенной сценарием Г. Мдивани.

Но вот в фильме «Леон Гаррос ищет друга», казалось, сам сюжет и содержание картины требовали от операторов раскрыть облик Советской страны в его многообразной красоте. Однако такие великолепные операторы, как Г. Гарибян и В. Рапопорт, сняли фильм бесстрастно, потому и пейзажи в нем выглядят как конфетные коробки, зализанные, искусственные, почти как на рисованных фонах «Русского сувенира».

Это результат упрощенного представления о красоте, как о красивости, причем здесь он вполне согласуется с общей стилистикой фильма, с установкой на иллюстративность, статику вместо живого движения жизни.

Конечно, такой иллюстративный подход вовсе не ограничивается изобразительным решением. Он возникает раньше, в сценарии, и, следовательно, как и многое другое, его можно вовремя распознать и предупредить.

И тем не менее иллюстративность губит немало фильмов. Это один из основных недостатков современного кинематографа.

Во время Всесоюзного семинара кинодраматургов мне довелось прочесть один комедийный сценарий. Кратко вот в чем его содержание: молодой папаша столь сильно увлекся шахматами, что, вылезая из вагона электрички, захватил с собой шахматы, но забыл своего грудного ребенка.

Когда я робко поинтересовался у автора, в чем он видит современность этого сценария, он гордо спросил меня: «А вы прочли, о чем говорят в это время другие пассажиры?»

И действительно, пассажиры говорили о спутниках, кукурузе, автоматике и т. д. и т. п.

К сожалению, так упрощенно понимает облик времени не только этот автор. Современность некоторых сценариев приходится искать не в идее, сюжете, характерах, а в отдельных репликах персонажей, случайных разговорах, тех или иных частных деталях. Были бы современные иллюстрации — а остальное не важно!

Вчитайтесь в текст диалога фильма «Леон Гаррос ищет друга». Что только не говорят там советские люди! И как это противоречит тому, что мы видим на экране,— кадрам растущей, строящейся страны, гигантским преобразованиям Родины! Разве могут сделать это, создать люди, мыслящие и рассуждающие столь примитивно!

ПРОСТО ЛИ БОРОТЬСЯ С УПРОЩЕНИЕМ?

Как было бы просто, определив, в каких фильмах проявляются подобные упрощения, иллюстративность, подвести все к оргвыводам, во всяком случае, хотя бы в некоторых особо показательных случаях. Отныне это право предоставляется директорам студий.

Но считать это единственной мерой — тоже упрощение. Упрощение сложнейшего процесса творчества, руководства этим процессом.

Фильм «Конец старой Березовки» ставил режиссер Виктор Эйсымонт. Видно, что он вложил душу в сцены с детьми, играющими непосредственно и живо. Да это и не мудрено, ибо немалую часть своей кинематографической жизни он посвятил созданию фильмов для детей. Но не перенес ли он в эту картину и кое-какие недостатки, свойственные некоторым детским фильмам,— схематичность и однолинейность образов взрослых, легкость решений, стремление старательно обойти острые углы...

В сценах в школьном классе режиссер в своей стихии, педагоги, школьники ему удаются — это давние знакомые. Но в остальном режиссер Эйсымонт принял сценарий, как он был написан Георгием Мдивани. Итак, виновник — автор сценария. Но у Георгия Мдивани есть и хорошие киносценарии: «Последний из Сабудара», «Солдат Иван Бровкин», «Наш двор». А рядом произведения иного толка — «Иван Бровкин на целине», пьеса «Тревожная ночь», «Конец старой Березовки». В чем же дело? Очевидно, драматургу надо помочь разобраться в том, что хорошо, что плохо, помочь преодолеть заблуждения.

Кто же это должен сделать?

Прежде всего редактор. Но есть еще и начальник сценарного отдела, директор студии, ее Художественный совет, куда входят известные мастера кино, писатели и критики. Почему же студия, в активе которой хорошие, глубокие фильмы, раскрывающие жизнь во всей ее сложности, в художественных образах, а не в поверхностных иллюстрациях, выпускает картины «Конец старой Березовки», «Бессонная ночь» и т. д.? Как могут одни и те же люди голосовать за запуск подлинных произведений искусства и одновременно смотреть сквозь пальцы на примитивные поделки, пропускать их на экран?

Конечно, в первую очередь отвечают за упрощение жизни авторы сценария, режиссеры, которые берутся их ставить, актеры, соглашающиеся в них играть. Но и коллектив студии, ее руководство — тоже не без вины.

Коллектив студии. А может ли существовать подобное понятие? Уверен, что может. Должна же вестись борьба за честь студийной марки и творческого объединения.

Но для этого должна вестись борьба за принципы. Творческая и беспристрастная.

По фильмам студии имени Горького можно сказать, что такая борьба внутри коллектива ведется. Однако недостаточно решительно, с частыми взаимными уступками.

Привычка уступать приводит и к тому, что и в лучшие фильмы проникает та же упрощенность в понимании жизни.

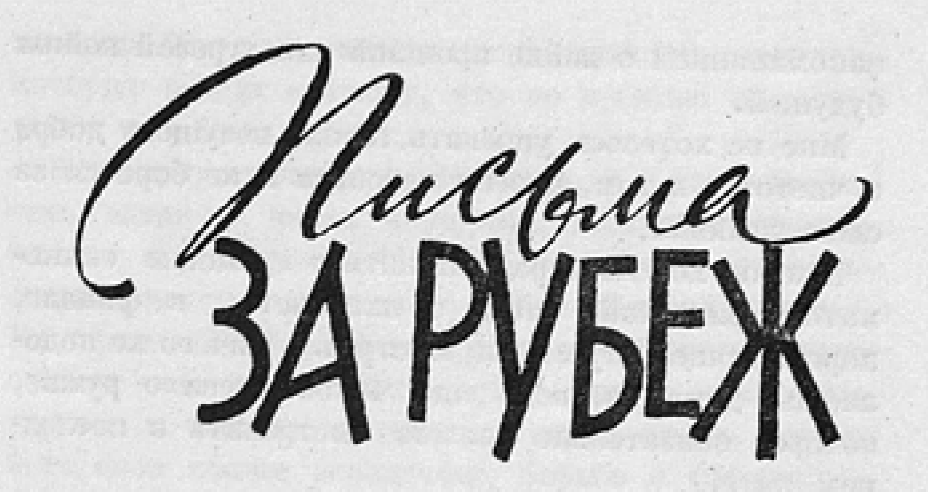
Упрощенные сценарии, конечно, легче «проходят», в них ничто не смущает, ничто не вызывает сомнений, порой кажется даже, что они помогают ответить на насущные проблемы современности. Но это заблуждение. Ибо если проблема только названа, но не разрешена со всей страстностью художника — искусства не будет, не будет и глубокого отражения современности. И никакими хорошими, добрыми иллюстрациями дела не спасешь.

Подобные иллюстративные фильмы, по существу, успокаивают зрителя, убеждая его в том, что всё уже совершено, а ему остается только пользоваться всеми благами. Мир показывается не в движении, не в процессе созидания, а в состоянии умиротворенного покоя.

Искусство призвано мобилизовать людей на строительство нового мира, звать к преобразованиям, постоянной борьбе за лучшее, а не убаюкивать! И нельзя благодушно относиться к появлению плохих фильмов, авторы которых пренебрегают сложностями жизни, не верят в возможности зрителей самостоятельно думать, следить за сложнейшими ходами мысли, оттенками чувств героев. Ведь мораль подобных героев, успокоившихся и бесстрастных, тоже просачивается в сознание зрителей.

И в этом наибольший вред примитивных, упрощенных фильмов, предлагающих зрителю пищу в пережеванном виде.

Потому что искусство тоже ответственно перед временем: оно отвечает за мораль общества.



РЕЖИССЕРУ КЛОДУ ШАБРОЛЮ

ФРАНЦИЯ. ПАРИЖ

Люди, работающие в искусстве, могут знать друг друга, даже не будучи лично знакомыми. Я не верю, что существуют произведения, в которых не отразились бы мысли и взгляды, чувства и намерения их создателей, в которых не ощущалось бы биение сердца художника. Мне кажется, что возможность самовыражения является одним из тех свойств искусства, которые привлекают человека к этой области деятельности.

Конечно, ценность того или иного произведения определяется не только достигнутой в нем степенью самовыражения художника. Однако я думаю, что даже самые благородные идеи будут звучать фальшиво, если они не станут глубоко личными мыслями художника, мыслями, которые волнуют его, побуждают к творчеству.

Все это я пишу для того, чтобы объяснить, почему мне кажется, что я уже давно знаком с Вами: я видел Ваши фильмы.

По мере того как я узнавал Вас, мне все больше и больше хотелось понять Вас, поговорить с Вами, поспорить... Хочу надеяться, что это письмо не будет безразлично Вам, может быть, вызовет желание ответить, и я еще лучше узнаю Вас как человека и как художника, лучше пойму Ваши картины.

Я не видел, к сожалению, вашего первого фильма «Красавчик Серж». Знакомство мое с Вами произошло на картине «Кузены». Она произвела на меня неизгладимое впечатление. Мои друзья оценивали картину по-разному, и мне порой казалось, что я увидел в ней больше, чем некоторые из них (каждому свойственно самообольщаться). Мое восприятие «Кузенов» давало мне внутреннее право считать, что я подружился с Вами, что Ваши мысли, Ваши волнения близки и понятны мне.

Мне хотелось бы отложить сейчас в сторону профессиональные (в лучшем смысле этого слова) достоинства картины: поразительную легкость построения мизансцен при всей их сложности; ни на секунду не нарушенную и совершенно особую ритмику фильма, его внутрикадрового и междукадрового монтажа; отличную игру актеров и т. п.

Мне хотелось бы поговорить о самом главном: о смысле картины.

Быть может, мое восприятие смысла Вашего фильма чрезвычайно субъективно. Возможно, оно вызовет даже Ваши возражения. Ну что ж... Ведь в том-то и могущество настоящего искусства, что оно рождает у каждого свои личные ассоциации, мысли, чувства. А написать об этом хочется, тем более что, по выражению Жюля Ренара, «писать — это единственный способ разговора, когда не перебивают».

О чем я думал, что чувствовал, когда смотрел Ваш фильм?

Для меня это взволнованный поэтический рассказ о чистоте и цинизме, о большой человеческой любви и о животной похоти, о простодушии и коварстве, о добре и жестокости.

Я навсегда запомнил глаза героев фильма. Теплые и какие-то пушистые, как губы теленка, глаза Шарля. Холодные и острые, как выстрел, глаза Поля.

Я радовался и огорчался, любил и ненавидел, сочувствовал и негодовал. И при всем этом я ощущал еще радость оттого, что человек, сделавший фильм, борется, как мне казалось, за чистоту, за истинную любовь, за добро и человечность.

И мне уже не хотелось придираться к отдельным сценам, включающим в себя некоторый элемент эротики,— это ведь порой зависит от обычаев и привычек.

Мне не хотелось даже допускать мысли, что автор где-то оправдывает и цинизм и неверие в жизнь

напоминанием о войне прошлой или угрозой войны будущей.

Мне не хотелось упрекать героя, несущего добро и чистоту, в том, что он пассивен и не борется за свою любовь.

Мне не хотелось размышлять о слишком «кинематографической» игре с пистолетом в финале, порождающей случайный выстрел. Ничего не поделаешь, думал я, ведь еще Чехов писал о ружье, которое обязательно должно выстрелить в последнем акте.

Мне просто было радостно, что в Вас, человеке мне до той поры незнакомом, я обнаружил большого художника, любящего людей, страдающего страданиями своего общества, пытающегося заглянуть в душу своего молодого современника, понять, чем взволновано его сердце.

И совершенно естественно, что каждый раз, когда вслед за этим я узнавал о Вашем новом фильме, я старался его посмотреть.

Я увидел фильм «Милые женщины» и убедился, что Вы думаете о том же, а значит, Ваша боль художника непреходяща.

Снова передо мной на экране были чистота и цинизм, прямодушие и коварство, любовь и похоть.

Снова все было мастерски, с поразительной легкостью разыграно. С удивительной точностью снято, смонтировано. Но радости, возникающей от восприятия подлинного искусства, как бы ни было трагично то, о чем рассказывает произведение, не было.

И не было уже чувства единомыслия с автором.

И порой начинало казаться, что гроссмейстер играет партию, отвернувшись от доски, относясь презрительно к партнеру, не замечая того, что его собственный король находится в опасной «матовой сети».

Но ни досада на слишком уж явную попытку заинтересовать зрителя таинственной фигурой в кожаном, ни внутренний протест, вызываемый финалом, не могли заглушить потребность понять если не замысел автора, то хотя бы причины, заставившие человека, художника потратить на этот фильм силы своей души.

Я далек от мысли предполагать, что Вы в фильме «Милые женщины» хотели предостеречь девушек от случайных знакомств и на этом, так сказать, считали свою задачу исчерпанной. Но я не хочу также допускать мысли и о том, что фильм «Милые женщины» просто наглядное разъяснение старинной русской поговорки: «От судьбы не уйдешь!» И я жду... Я ищу ответа в порождаемых фильмом мыслях и чувствах. Потому что своей предыдущей картиной Вы заставили с нетерпением ждать Ваших новых размышлений о жизни, Вашего нового страстного художнического выражения.

Ибо, раз назвав Вас в своей душе художником, не хочется даже допускать мысли о коммерческой стороне дела, хоть я и прекрасно понимаю, как трудно Вам сохранить независимость суждений и собственную убежденность.

Чувство глубокой тревоги за Вас, за Ваш талант, возникшее после этой картины, заставляло с еще большим нетерпением ждать новых Ваших работ. Ждать с глубокой верой в Ваши силы, в Ваше мужество.

И вот я снова встретился с Вами. Снова еще с титров поразился лихости режиссерского мастерства, легкости камеры, которая словно летела по воздуху вслед за одним из героев в самом начале фильма «На двойной поворот ключа».

Окончился фильм, где впервые для меня Вы из черно-белого кино ушли в цветное. И хоть кинематографическое действие разворачивалось передо мной на экране в калейдоскопическом мелькании красок, на душе было черно и пусто, как будто я потерял друга.

Почему это так?

В этом фильме я не увидел ни одного нормального человеческого лица. Я даже не могу назвать всех действующих на экране животными. Ибо это будет оскорбительно для животных.

Мне не хочется вспоминать этот фильм, я только попытаюсь объяснить, почему не покидало меня во время просмотра чувство почти физической тошноты. Почему хочется спорить, спорить и спорить с Вами.

Во-первых, мне думается, что все, чему Вы сделали меня свидетелем,—неправда. Мне могут сказать, что я не судья в этом вопросе, ибо мне довелось быть в Париже всего несколько дней, и этот срок не дает мне права судить о жизни Ваших людей и Вашей страны. Но Ваш фильм претендует на всечеловечность, на доказательство извечного и всесильного зова плоти, присущего человеку вообще, независимо от возраста и условий общественной морали. И тут уже любой зритель имеет право сказать: правда это или неправда.

Мне думается, что это неправда. Меня убеждает в этом окружающее, история, искусство, созданное людьми.

Мне думается, что если бы все было так, как в фильме, и люди были бы такими, какими Вы их изображаете, не было бы ни Венеры Милосской, ни Джиоконды, которых так бережно хранит Ваш народ в Лувре, не было бы Ромео и Джульетты, не было бы музыки Бетховена и Шопена, не было бы Вашей прекрасной литературы, не было бы Бальзака и Мопассана...

Вы можете возразить мне: «Все это было когда-то, а теперь человек и окружающий его мир стали иными»

Предположим, что это так. Но какова же Ваша художническая позиция? Мне кажется, что Вы в своем фильме осуждаете не определенный слой общества, не определенные корни общественного бытия, превращающие человека в зверя, а вообще человека, вообще человечество, пришедшее, по Вашему разумению, к моральному и физическому вырождению. А с этим уже невозможно согласиться. Порой начинает казаться, что Вы даже сочувствуете всем этим людям, хрипящим и гнусавящим в грязи в буквальном и переносном смысле этих слов; Вы любуетесь тем, как они жрут, трясут грудями и бедрами, душат друг друга под изысканную музыку, страдают от импотенции и похоти.

Хочется ещё раз сказать — все это неправда!

Становится так обидно, что в Вашей изумительно красивой стране, давшей миру столько ценного в искусстве, подарившей человечеству благороднейшие революционные традиции и грандиозные образцы величия человеческого духа, Вы — талантливый и умный художник — не находите другого материала для изображения. Я оставляю сейчас в стороне возможность осуществления Ваших истинных замыслов.

Я прекрасно понимаю, что жизнь художника, стремящегося к правде,— всегда борьба. И только сильные духом добиваются победы. Но вне правды— искусства нет!

Мне хочется спорить с Вами еще и потому, что я глубочайшим образом убежден: люди, ставящие перед собой целью доказать человечеству, что жить не стоит, что в жизни все ложь, что человек одинок и беспомощен и т. д.,— играют на руку (хотят они того или не хотят) могильщикам жизни и человечества, могильщикам искусства.

Мы живем в трудное и суровое время. Мне думается, что в условиях существования тех средств уничтожения, которые уже имеются в мире, нетрудно пытаться убедить человека в нелепости его бытия, в бренности всего сущего. Но мне также кажется, что именно в такие времена человек и ощущает чрезвычайную ценность жизни и, если помочь ему ощутить это, он станет борцом за жизнь. Мне думается, что, как это ни странно, люди, мало пережившие, чаще склонны к пессимизму, чем люди, познавшие истинное горе.

Вы в своих картинах рассказываете о современной молодежи. И если начать судить о ней по Вашим последним фильмам, то действительно можно усомниться и в ее будущем и в будущем всего человечества. Мне кажется, что очень многие художники сейчас ведут себя по отношению к молодежи неблагородно. Они напоминают мне брюзжащих стариков, которые всегда считают, что во времена их молодости все было лучше.

Я не хочу лицемерить. Конечно, и у нас в стране есть какая-то часть молодежи, живущая жизнью на час, стремящаяся получить максимум «удовольствий», вкусить так называемой «красивой жизни». Но тысячи и тысячи молодых людей по-прежнему отдают все силы своей души труду, обществу, тысячи и тысячи продолжают путь отцов, отдавших свои жизни революции, борьбе с фашизмом, оставшихся лежать на полях второй мировой войны. Я абсолютно убежден, что и везде в мире это так. Молодежь всегда тянется к правде, к честному, к передовому, к благородному, а художники порой приписывают ей язвы своих собственных, изрядно потрепанных душ.

«Человек — зверь». Ах, как это удобно! Не кажется ли Вам, что в истории уже не раз звучало это утверждение. Разве не это же провозглашал Гитлер, освобождая свою молодежь от понятия совести. Мы знаем, что из этого вышло, знаем, что восторжествовало.

Нет, человек—Человек. У него есть сердце, мозг, тело. Мы не исключаем из понятия Человек ни одну из этих категорий. Мы за людей, которые любят и ненавидят, страдают и радуются, потому что у них есть сердце; мы за людей, которые думают о будущем, о своей стране, своем народе, о жизни, потому что у них есть мозг; мы за людей, которые отнюдь не собираются жить в монастырях на хлебе и на воде, которые прекрасно понимают, что дети родятся не от молитв и воздыханий; за людей, у которых есть красивое тело с живой и теплой кожей, чувствующей порыв свежего ветра, нежность воды в реке, прикосновение любимой.

Всегда ли мы сами в своих картинах следуем тому, о чем я пишу сейчас? К сожалению, нет. И высокое звание художника в нашей стране отнюдь не является чудодейственным словом, которое уже заранее предопределяет результат нашего творчества.

Мы еще слишком часто делаем картины поверхностные, неправдивые и попросту нехудожественные. Но мы все сообща ведем с этим борьбу. Нам хочется вести эту борьбу вместе со всеми подлинными художниками мира.

И поэтому, любя Ваше творчество и желая всего хорошего Вам лично, мне хочется спросить: что с Вами? Почему так? Куда Вы идете?

СТАНИСЛАВ РОСТОЦКИЙ,
режиссер

Москва

МИХАИЛ ШВЕЙЦЕР

Что же такое «старомодность» и новизна?

Среди кинематографистов то и дело заходит речь о «новизне» и «старомодности» фильма. Обычно при этом имеют в виду его художественную форму. И тут я вспоминаю два стихотворения. Одно — из книги «Ананасы в шампанском» Игоря Северянина:

Стрекот аэропланов! беги автомобилей!
Ветропросвист экспрессов! крылолет буеров!
Кто-то здесь зацелован! Там кого-то побили!
Ананасы в шампанском—это пульс вечеров!

Другое — «Россия» А. Блока:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи...
. . . .
Россия, нищая Россия
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!

Я привел эти цитаты для того, чтобы можно было нагляднее судить о связях между временем и художественной формой, временем и содержанием искусства...

Конечно же, конный транспорт безнадежно архаичен в сравнении со «стрекотом аэропланов» и «бегами автомобилей». Но ведь не «беги автомобилей» и «стертые шлеи» определяют смысл поэзии.

Стихи Блока ничуть не постарели. А к ультрамодным в десятые годы стихам Северянина сегодня не испытываешь ничего, кроме равнодушия.

Много предвзятостей обременяет мышление кинематографистов: одно кажется нам ужасающе устаревшим, другое — пронзительно новым. У нас в последнее время появились режиссеры, желающие прежде всего удивлять зрителя чем-нибудь непременно «новеньким». Зритель приходит в кинотеатр и думает: чем же это меня сегодня ошарашат? А причина такова: насколько «недобирает» иной режиссер в отношении содержания, настолько пытается он взять реванш в отношении поражающей формы.

Но открытия внешнего порядка очень скоро становятся, как правило, достоянием заурядностей в искусстве, и тогда получает удовольствие мещанин, ведь он способен переварить и освоить любые внешние новшества, наподобие северянинских, все, вплоть до «Зази в метро»,— все, кроме естественности в искусстве.

...Я думаю сейчас о дальнейшей работе над «Воскресением». Мне кажется, что Л. Толстой в высшей степени современен прежде всего по методу познания действительности. Толстой для меня — это не беллетристика, а жизненная реальность. И мужество художника, воплощающего Толстого на экране, состоит — я убежден — в том, чтобы уметь отказаться от соблазнов внешних эффектов, от всего, что приводит к утрате безусловной правдивости. Л. Толстой конкретен в каждом факте, событии, физическом действии, поступке человека, в атмосфере бытовой, психологической настолько, что не нуждается ни в каких «сильно действующих», эффектных средствах эмоционального воздействия на зрителя. У него почти не встретишь цветистой метафоры, призванной «оживить», «украсить» письмо. Он пользуется сравнением, образом лишь для того, чтобы читатель с наибольшей пластической определенностью увидел, ощутил изображаемое явление как совершенно реальное. Толстой диктует кинематографисту присущую его творчеству художественную форму, и я должен почувствовать и выразить на экране роман Толстого именно теми средствами, которые для него характерны. Форма фильма «Воскресение» — как я ее представляю себе — призвана выразить свойственную прозе Толстого художественную форму.

Я убежден, что главное, к чему должен в таких случаях стремиться режиссер, — это освобождение от всех и всяческих кинематографических условностей во имя полного и четкого раскрытия идеи писателя. Когда мы добьемся этого, наши фильмы будут и захватывающими, и впечатляющими, и современными.

Я написал об этом потому, что слышал упреки фильму «Воскресение» в «старомодности». Не моя задача полемизировать сейчас с критиками фильма, защищая его качественную сторону. Но я хочу уяснить для себя, что такое новизна в искусстве, ибо северянинское понимание новизны как «ветропросвиста экспрессов» меня никак не устраивает.

АНАТОЛИЙ НИТОЧКИН

Не «красивости», а правда жизни!

Истина банальная: роль оператора в кинокартине не менее существенна, чем других участников постановки. Эту истину, быть может, не следовало повторять. Однако приходится...

Соблазнов в работе оператора достаточно много. Увлекаясь живописностью кадров, эффектностью мизансцен, он часто забывает о главном — о содержании картины, ее художественном смысле, о правде чувств и настроений, заложенных в сценарии. То есть именно о том, что обязан своими средствами донести до кинозрителя. Как много бросающихся в глаза кадров (главным образом пейзажного характера) в «Слепом музыканте» (оператор В. Масевич); как много бьющих на самостоятельный живописный эффект кадров в «Северной повести» (оператор С. Шейнин). Иногда кадры настолько действительно живописны, что просятся в золоченую рамку. Но эта «настенная красота» не имеет ничего общего с задачей фильма, спорит с ней, заслоняет его существо (если оно есть), иногда разрушает фильм.

Говорить о работе оператора безотносительно к работе постановщика нельзя. Даже самый изобретательный и «самостоятельный» оператор всегда должен быть подчинен замыслу режиссера и его беспрерывному контролю. Где же начинается самостоятельная творческая роль оператора, где она кончается? Мне кажется — ее начало в полном понимании замысла сценариста и плана постановщика. Там она начинается, но нигде никогда не кончается. Раскрыть среду, в которой происходит действие, помочь объяснить характеры людей, найти выразительность их поведения в мизансценах, истолковать сюжетные ходы, словом, воплотить самую идею кинопроизведения в кадрах — вот безграничное поле деятельности оператора.

XX и XXI съезды КПСС внесли много нового в нашу жизнь, в понимание роли каждого человека в развитии нашего общества — и это обогатило творческую мысль кинематографистов; всенародная подготовка к предстоящему XXII съезду нашей партии также накладывает свой животворящий отпечаток на развитие советского киноискусства. Мы отчетливо сознаем: главная задача искусства — воспеть прекрасное в нашей жизни. Увидеть новое, рождающееся, то, в чем проявляются ростки коммунистического завтра. Навсегда покончено с фальшивым приукрашиванием действительности, накладывавшим порою свой отпечаток и на произведения крупных мастеров советского киноискусства, связывая их творческую фантазию, их понимание правды и красоты. Надуманный герой, живущий в надуманных обстоятельствах, слишком часто появлялся в картинах эпохи культа личности. Этот надуманный герой требовал и соответствующей формы для своего воплощения в картине. Кадр перестал быть окном в жизнь, появилась самодовлеющая «красивость» кадра.

Неверный подход к решению художественной задачи часто давал плачевные результаты. Некоторые склонны в этом обвинять творческие приемы нашей кинорежиссуры — монтаж, крупный план, ракурс. Это неправда! Верно понятые, тактично и уместно использованные, эти приемы дают и будут несомненно давать в будущем замечательные результаты в работе наших мастеров. Вспомним великолепные кадры поезда с фронтовиками в «Чистом небе». Простой и «старомодный» прием крупного плана, но до чего же он здесь плодотворен и выразителен!

Однако слишком часто камера оператора статична; нередко он стремится лишь к производящей впечатление раскладке цвета и света в кадре, ищет эффектную «фактуру». Это наследие былых заблуждений. Сейчас, когда наша кинематография старается наиболее правдиво отобразить жизнь и борьбу современников, от оператора требуется умение понять подлинную красоту и человека, и пейзажа, и среды. Правдиво отображать действительность, не рабски, натуралистически копируя ее, а находя поэтическое в обыденном, не надуманном, не лакированном— вот творческая задача советского кинооператора в раскрытии жизненной атмосферы наших дней.

Главное действующее лицо в фильме — актер, и поэтому камера обязана не стеснять актера, а двигаться за ним, предоставляя ему полную свободу передвижения. С. Урусевский в фильмах «Возвращение Василия Бортникова», «Кавалер Золотой Звезды», «Летят журавли» дал великолепные образцы съемки с движения. Сколько подлинной, волнующей и воодушевляющей кинозрителя красоты в лучших кадрах этих фильмов!

Поэтическое восприятие действительности; объектив, направленный в глубь жизни; взыскательность оператора, не боящегося, что из-за отсутствия «эффектных» кадров его картина обеднеет,— вот, мне кажется, верная для нас творческая позиция! Никакие нарочитые мизансцены, сколь бы внешне вы-

разительными ни были они сами по себе, и, конечно, никакие пейзажные красивости не должны заслонять подлинную поэзию жизни, правду сердца, смысл действительности — такой, какая она есть.

Кадры разговора Соколова с мальчиком в кабине автомашины в фильме Сергея Бондарчука «Судьба человека» (оператор В. Монахов) совсем не «живописны» в банальном понимании этого слова. Они сняты «под хронику», но именно в этом их подлинная живописность и подлинная убедительность.

Становится сейчас модным словечко «старомодно».

Плохо то, что иногда под «старомодность» подводят лучшее из того, что было создано советским киноискусством на протяжении всего его развития.

Бессмысленно было бы повторять сейчас отдельные находки «Броненосца «Потемкин», «Матери» или «Щорса» — это было бы эпигонство, оскорбительное для памяти мастеров. Но в новых исторических и технических условиях надо развивать лучшие принципы великой советской кинематографии.

Пусть, как и в фильмах-шедеврах прошлых лет, кинокадр будет окном в жизнь!

АЛЕКСАНДР ГАЛИЧ

И это тоже мешает

...Выставочный комитет принял решение: в целях экономии площади, а также для того, чтобы дать возможность посетителям выставок познакомиться с бо́льшим числом произведений, принимать от художников для экспозиции только картины определенного стандартного размера — полтора метра на метр.

И вот уже забракованы и отвергнуты репинские «Бурлаки» — не подходит картина, чересчур велика! Не принята на выставку и «Мадонна Лита» Леонардо да Винчи — мала!

Картины возвращены авторам, коим предложено довести полезную площадь холста до установленного стандарта.

...Анекдот? Нелепый сон?

Разумеется!

Но, как ни странно, никому (из-за лености, что ли?) не кажется нелепым и странным, что для всех — приходится подчеркнуть это слово, — для всех полнометражных художественных фильмов, выпускаемых киностудиями Советского Союза, установлен с некоторых пор единый стандартный размер, единый метраж, раз и навсегда строго-настрого предписанный всем нынешним и всем будущим создателям фильмов и допускающий отклонения (и то по особому разрешению и согласованию) лишь в небольших размерах.

И вот уже художественные советы студий даже не принимают к рассмотрению режиссерский сценарий будущего фильма, метраж которого приближается или (о ужас!) чуть превышает три тысячи метров.

И совсем уже решительно непонятно, что делать с таким, например, жанром, как жанр киноновеллы, короткой динамичной истории, требующей для своего воплощения трех-четырех частей?!..

Не годится! Не стандартно! Не примет кинопрокат!

Позвольте, а почему, собственно, решает кинопрокат? Разве количество сеансов, а не идейно-художественный замысел, не масштаб и не значительность событий, о которых рассказывается в фильме, диктуют авторам метраж? Тот самый, между прочим, размер, объем фильма, который является одним из признаков его формы. Той самой, между прочим, формы, которая, как это нам известно, неотрывна от содержания!..

Ну что ж, давайте сядем и подумаем, что будем вырезать из второй серии «Великого гражданина»?! А вырезать придется около тысячи метров — в фильме четырнадцать частей, три тысячи шестьсот сорок метров... Нестандартный фильм!..

Или, скажем, картина Ю. Райзмана «Летчики». Что с нею делать? Дописывать? Доснимать? Картина-то ведь мала — всего семь частей, две тысячи сто метров!.. Нестандартная картина!

Все это, впрочем, совсем не смешно.

Не пора ли вспомнить в конце концов ту нехитрую истину, что в сложных и запутанных взаимоотношениях искусства с прокатом решающее слово принадлежит все-таки искусству.

Не пора ли понять, что шесть сеансов такого фильма, как «Великий гражданин», или десять сеансов дребедени, вроде «Фанфар любви», — это не только и не столько вопрос проката, а главным образом и прежде всего вопрос идейного, художественного, эстетического воспитания нашего зрителя.

ИГОРЬ БАХМЕТЬЕВ

Что вы делаете в кино?

— Вы работаете художником на киностудии? А что же вы там делаете? Рисуете фоны за окнами, раскрашиваете декорации, пишете лозунги и вывески?

Как часто приходится нам слышать такие вопросы от зрителей, от друзей и знакомых, даже от многих работников прессы. Ведь не все кинокритики специально обучены на киноведческом факультете ВГИКа. А даже выпускники факультетов журналистики университетов совершенно не представляют себе специфики работы художника в кино.

Чтобы не быть голословным, приведу пример. Несколько лет назад мне довелось познакомиться с рецензентом одной из московских газет, написавшим статью о фильме «Это начиналось так...». Рецензент с восторгом писал о большой находке режиссера и оператора, якобы придумавших необычный прием в заглавных титрах фильма. Каково было удивление рецензента, когда он узнал, что прием этот был предложен художником, что вообще оформление титров в основном задумывает художник. Этот рецензент написал уже немало критических статей по кино. Однако он понятия не имел о том, что художник причастен к творческому процессу создания фильма.

Или еще один пример. Не поленитесь, откройте две-три московские или любые другие газеты, в которых напечатаны кинорецензии,— редко вы найдете даже фамилию художника фильма, не говоря уж о разборе проделанной им работы.

А как хорошо, справедливо поступили бы режиссер и оператор фильма, если бы, скажем, выслушав поздравления по поводу удачного цветового, светового, ракурсного решения фильма, сказали: «Позвольте, товарищи, ведь это не только наша работа. Мы делаем это вместе с художником».

И вот тут я подхожу к главному — к положению художника в съемочной группе, к установившимся, на мой взгляд, совершенно неверным взаимоотношениям в ней.

Когда режиссер заканчивает режиссерский сценарий, художник начинает намечать в эскизах стиль и характер изобразительной стороны фильма, его световое, цветовое, композиционное решение. Автор сценария и режиссер могут сказать, что они создают не только идейно-художественную канву будущего фильма, но и одновременно определяют его изобразительную сторону. Я могу с этим согласиться, но только отчасти. Всем известно, что многие художники иллюстрировали одни и те же рассказы Чехова, романы Толстого, но каждый по-своему, со свойственным ему ви́дением. То же происходит и в кино.

Эскизы — только замысел картины, как, скажем, и режиссерский сценарий. Это лишь маленькая часть грандиозной работы, которую проделывает художник до завершения фильма.

Часто восхищаются тем или иным операторским кадром — оговорюсь, что я сейчас имею в виду в основном павильонные сцены. «Как хорошо лежит свет на стене, а этот блик!..» И всегда забывают о том, что этот блик или луч лежал уже на эскизе художника. И точно в такой же позе стоял там нарисованный актер. Ведь именно художник — если он действительно художник — в своем эскизе передает определенное настроение, «звучание» данной сцены, вскрывает характер и дух времени, особенности людей, окружающей их обстановки. В этом созданном художником мире режиссер строит и разыгрывает с актерами мизансцену, а оператор добавляет свои нюансы цвета, света, иногда ракурса. (Хотя при раскадровке художник картины чаще всего определяет и ракурсы.)

Безусловно, на натуре, если можно так выразиться, «на чистой натуре», без декоративных достроек, превалирует роль оператора. Он ловит оттенок и настроение природы, соответствующие данной сцене. Он ищет пейзаж, точку и план кадра. Но и здесь художник иногда добавляет что-то на первом плане, ставит в кадр деталь, которая помогает сделать сцену более выразительной и законченной.

Максимальное приближение кинематографа к реальной жизни приводит к тому, что люди часто принимают события, происходящие на экране, за реальные, считают, что действие происходит в настоящих дворцах, домах, школах, заводах. И в этом в первую очередь заслуга художников, умеющих так задумать и построить декорацию, что у зрителя создается полное ощущение реальности.

Пишу об этом для того, чтобы товарищи по творческому труду — режиссер, оператор и кинокритики — были внимательнее к замыслу художника, к его доле участия в фильме.

Думается, настало время начать большой и принципиальный разговор о специфике работы и роли художника-постановщика художественных фильмов.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО

Давно назрел разговор о слове в научно-популярных фильмах. Много писем с просьбами рассказать о принципах работы над дикторским текстом приходит в журнал от кинолюбителей и деятелей научной кинематографии.

Редакция попросила М. Арлазорова поделиться опытом своей работы.

М. АРЛАЗОРОВ

Слово и экран

Кинематограф давно перестал быть «великим немым». Однако далеко не всегда слово дополняет и обогащает изображение. Именно это обстоятельство побудило меня взяться за перо. На примерах нескольких текстов, написанных мной к научно-популярным фильмам, я попытаюсь проанализировать, откуда приходят к автору горечь поражения и удовлетворение удачей.

Приступая к работе над текстом, автор как бы попадает в плен материала, уже снятого режиссером. Его задача освободиться из этого плена и приобрести власть над тем, что уже изображено на пленке. Авторских решений всегда может быть много. Но путь к победе есть лишь один — автор текста должен идти дорогой монтажа, той самой дорогой, которой прошли до него сценарист и режиссер. Только этот путь позволит автору текста обогатить фильм, восполнить то, что по каким-либо причинам упустили его товарищи по труду.

На трех примерах хочется показать, как искалась первая монтажная фраза —«первая страница» фильма и как шли поиски неразрывного слияния в ней текста с изображением.

Моя работа над фильмом «На оленях и плоту» началась после того, как режиссер-оператор Н. Прозоровский (редактор Е. Гусева) привез интереснейший документальный материал о походе группы туристов, поднявшихся на оленях в Саянские горы и спустившихся на плоту по бурной, порожистой реке Казыр. Путешествие изобиловало острыми ситуациями. Материал смотрелся хорошо.

Построение фильма напрашивалось само собой. Его предопределила документальность съемок: последовательный рассказ о том, как проходила экспедиция. Именно так и смонтировал режиссер материал. Получилось неплохо, но полного удовлетворения не было. Хотелось заставить зрителя полюбить мужественных людей, донести в фильме тот благородный романтизм, без которого не было бы этого увлекательного, хотя и весьма рискованного путешествия.

В отснятом материале не хватало «ударного» начала, которое сразу ввело бы зрителя в атмосферу фильма. Но как его создать? Только лишь словом? Оно не прозвучало бы убедительно и веско.

Выход был один — требовалась досъемка. Но какая? Никто не послал бы оператора снова в Саяны, никто не построил бы сложную декорацию для одного-двух кадров. Досъемка могла быть только камерной, но ее изобразительный материал обязан был продиктовать первую фразу дикторского текста.

После обсуждения предложенных мной нескольких вариантов наконец нашелся тот, который и вошел в фильм. Мы решили доснять глобус с изображенными на нем маршрутами выдающихся путешествий и обложки двух книг — «Путешествие на «Кон-Тики» Тура Хейердала и «Африка грез и действительности» Ганзелки и Зикмунда. Эти элементарные досъемки открыли путь слову. Дикторский текст к фильму начинался так:

— Если нанести на глобус маршруты даже самых известных путешествий, то покажется, что земля исхожена и изъезжена вдоль и поперек.

Однако это не так. И в наши дни можно увидеть много необычного.

Пересек океан плот «Кон-Тики». Сквозь Африку грез и действительности прошла «Татра» чешских инженеров. Много интересного открывается смелому путешественнику...

Мы воспользовались приемом, который в математике именуется доказательством от противного: кажется, что ничего нового на земле не найдешь, но на самом деле это не так... Мне думается, что этот прием с первых же кадров фильма формировал у зрителя определенное отношение к материалу. И, как это часто бывает, первая фраза текста подсказала сразу же и заключительную, непосредственно перекликаясь с ней.

— Конечно, наш плот не «Кон-Тики» и Казыр не Тихий океан, но все же нам впервые удалось пройти по этой быстрой порожистой реке.

Теперь мы будем ждать следующего лета, чтобы снова двинуться в путь по новым, еще не пройденным тропам.

Иначе искалась отправная точка комментария к фильму режиссера-оператора Д. Гасюка «Берген — Осло» (редактор Е. Гусева). Оператор совершил интересное путешествие между двумя большими городами Норвегии, но мы отказались от мысли трактовать снятый материал как чисто географический. Дело в том, что этот короткий двухчастевый фильм оказался первым советским фильмом о Норвегии, а это накладывало на нас большую ответственность. Отсюда естественно вытекало решение прежде всего познакомить зрителей с норвежским народом, рассказать о его отношении к нашей стране.

Просматривая материал (фильм сценария не имел, и функции сценария в значительной степени падали на дикторский текст), мы нашли кадр, который мог, по нашему мнению, задать тон всему фильму — памятник советским воинам, погибшим в боях за освобождение Норвегии от гитлеровских оккупантов. Отсюда, от изображения, поставленного еще до вступительных титров, и родилась фраза, ставшая ключом не только к тексту, но, пожалуй, ко всему фильму:

— Высеченный из холодного серого камня, этот памятник советскому солдату стоит в стране, где уважают храбрость. Простые, сердечные слова выбиты в честь воинов-освободителей: «Норвегия благодарит вас».

Несколько ниже я еще вернусь к вопросу о том, как развивалась тема взаимоотношений двух народов в фильме «Берген—Осло».

А вот совершенно иной фильм — «Спутники детства» (режиссер А. Кустов, редактор Н. Каспэ). Рассказ об игрушках, адресованный не детям, а взрослым. Его «первой страницей» удалось сделать кадр, каких в фильме было много: движение поезда игрушечной железной дороги. Но это изображение, в общем ничем не примечательное, позволило найти первую фразу:

— Этот поезд готов умчать вас в годы далекого детства. Забудьте о своем возрасте, и тогда вам откроются границы чудесной страны — великого царства игрушек.

Все дальнейшее было рассказом о мощи этого миниатюрного царства, о его огромной роли в воспитании детей.

Размышляя о важности правильного вступления в тему, позволяющего дать ей дальнейшее развитие, невольно вспоминаешь поговорку, бытующую среди писателей: если написать первую страницу о любви, то и роман получится о любви, если же эта страница будет о производстве, то и роман получится о производстве. Мне кажется, что эта мысль для дикторского текста, быть может, более важна, чем для романа.

Нелегко придумать первые монтажные фразы фильма, но жалеть на это сил нельзя. От того, как сделаны эти фразы, зависит слишком многое.

КОМУ ПРЕДОСТАВИТЬ СЛОВО?

Но вот уже позади все первоначальные стадии работы. Автор продумал монтажную схему, нашел единую с режиссером точку зрения на материал. Пора создавать основу — писать первый, пока еще приблизительный вариант текста. Однако, прежде чем это сделать, надо ответить самому себе на важный вопрос: кому поручить комментарий фильма?

Вопрос этот сложен. Ответ на него зависит не от прихоти автора, а от характера фильма, его метража, от аудитории, на которую он рассчитан, формы рассказа, намеченной в предварительной работе с режиссером, и т. д.

Для учебных фильмов удобнее всего обычный закадровый диктор. В его эрудиции, как правило, не возникает сомнений ни у педагогов, демонстрирующих фильм, ни у учеников.

Такому диктору не нужны горячие эмоции — его дело терпеливо объяснять, не скупясь при этом на повторения.

Надо заметить, что попытки вывести диктора на экран, заставить говорить его прямо в зал, делались режиссером Б. Альтшулером в одном из фильмов кинокурса «Автомобиль». Однако успеха эта попытка не имела (хотя в роли педагога снимался Всеволод Аксенов). Обычный диктор-невидимка, впитавший в себя эрудицию автора, режиссера и научных консультантов, оказался в учебном кино сильнее первоклассного актера.

Иное дело научно-популярный фильм. Рамки возможностей, которыми располагает безымянный закадровый рассказчик, здесь подчас оказываются тесными, и тогда диктора наделяют индивидуальностью. В последнее время довольно распространенной формой стал рассказ от первого лица. Это особенно удобная форма для фильмов, решенных на документальной основе. За дикторским «я» или «мы» здесь обычно подразумевается голос человека с кинокамерой. Режиссер, оператор, автор, диктор — все они сливаются в этом дикторском «я».

Нельзя сказать, что форма эта очень нова, но ее бесспорное достоинство в том, что дикторское «я» укрепляет связь рассказа с изображением, усиливает «эффект присутствия».

Разумеется, использование той или иной формы — дело вкуса. Я лично очень люблю рассказ от первого лица, особенно для географических фильмов. Эта форма позволяет гораздо свободнее и непосредственнее комментировать события.

Вернемся, например, к фильму «На оленях и плоту». В нем есть мастерски снятый кадр — панорама прохода плота через пороги. Летят брызги воды. На экране опаснейшая, волнующая зал минута. Дикторское «мы» позволило прокомментировать изображение лишь будничной фразой:

> *—...С каждым днем становился все богаче наш опыт, мы уже не покидали плот, когда он несся по кипящей от пены воде.*

Естественно, что такая простая фраза усилила уважение зрителей к отважным туристам и к оператору, делившему с ними трудности похода.

Преимущество рассказа от первого лица заключается еще и в том, что зритель, представляя себе рассказчика, автора фильма, ощущая его характер, понимает, что рассказчик не может одинаково относиться ко всему тому, что происходит на экране. Это обстоятельство чрезвычайно важное: оно позволяет автору текста естественно менять свою точку зрения на материал, если такого рода изменения требуются, и быть весьма эмоциональным в комментарии разного рода фактов.

В фильме «По ту сторону экватора» я возвел перемену точки зрения в ранг авторского приема. Режиссер-оператор Э. Эзов участвовал в кругосветном путешествии на дизель-электроходе «Обь» и объехал семь стран. Экспедиция была большой, объем фильма — всего лишь две части. Положение оказалось нелегким, и мы с режиссером решили сосредоточить внимание зрителя на отранах, куда заходил корабль для стоянки.

На каждую страну приходился метраж, едва превышающий тот, что обычно отводится на микроочерки в журнале «Наука и техника». И вот тут-то, в сложных условиях малого объема, и пригодилась возможность изменения точки зрения на материал, которой обладает рассказчик, комментирующий изображение от первого лица.

Южно-Африканский Союз — страна отвратительной расовой дискриминации. Рассказывая об этом государстве, мы старались сделать акцент на национальной нетерпимости, тщательно подчеркнув неравенство негров и белых. Причем мы использовали не только натурные съемки, но и небольшие досъемки иконографического характера.

Работа советских исследователей в трудных условиях Антарктики дала совершенно иную тему — величие подвига ученых.

На острове Пасхи центральной темой стала загадка его статуй.

При рассказе о Чили мы подчеркивали контраст между щедростью природы и тяжелым материальным положением людей. Каждому эпизоду мы придавали свой, отличный от других характер. Но все эти эпизоды объединял наш рассказчик. Ведь именно так должен был воспринимать далекие чужие страны советский кинооператор.

ДИКТОР — УЧАСТНИК СОБЫТИЙ

Иногда на экране появляется персонифицированный диктор, лицо, которому автор как бы поручает комментирование материала. Это может быть ученый, участник событий,

о которых идет речь, или какой-нибудь другой персонаж, присутствие на экране которого оправдано формой и содержанием фильма. Такой прием правомерен и хорош при одном условии — автор обязан точно замотивировать не только слова рассказчика, но и его поведение по ходу фильма.

Увы, эта интересная и многообещающая форма за сравнительно короткий период своего существования уже успела создать и свои штампы (покаюсь, отдал им дань и я). Персонажем, кочующим из фильма в фильм, с какой-то удивительной быстротой стал журналист. Почему? Не знаю. Скорее всего потому, что многие сценаристы научно-популярной кинематографии одновременно занимаются журналистикой, и таким образом попытки изобразить журналиста в роли комментатора фильма в известной степени автобиографичны.

Такого рода рассказчик был создан мной и режиссером Б. Альтшулером в фильме «Будущее начинается сегодня» (редактор Г. Фрадкин). И вот сейчас, несколько лет спустя, хочется выяснить, насколько верным было авторское решение поручить журналисту прокомментировать события этого в общем малоудачного фильма.

Сегодня, анализируя давно оконченную работу, приходишь к твердому убеждению: диктор-журналист был безусловной авторской ошибкой. Ошибочным выбор комментатора был прежде всего потому, что он не являлся непосредственным участником каких-либо событий фильма, за исключением одного, вводного эпизода, в котором редактор газеты поручал нашему герою рассказать об автоматике. Наш комментатор действовал за кадром, лишь в редких случаях обращаясь с экрана непосредственно в зрительный зал. Вместо настоящего рассказчика получился конферансье с кругом обязанностей, немногим большим, чем у обычного заэкранного диктора-невидимки.

Но дело было не только в том, где действовал диктор — на экране или за его пределами. Комментатор, коль он облечен авторами в плоть и кровь одного из героев фильма, обязан выражать свое отношение к тому, что происходит на экране, иначе он теряет все свои преимущества перед обычным диктором-невидимкой.

Но как же мог журналист выражать свое отношение к такой сложной теме, как автоматика? Показать черновую работу, то есть тот творческий поиск, который ведет любой литератор, работая над материалом, во-первых, не было возможности, а во-вторых, просто было бы скучно. Заставить героя задавать специалистам наивные вопросы, значило оглупить его. И осталось одно — вывести на экран всезнайку. Именно таким и получился журналист, действующий в фильме «Будущее начинается сегодня».

Увы, журналист не только не помог, но и отчасти навредил тому делу, ради которого был затеян фильм. Ведь зритель, который полностью поверил бы эрудиции выведенного на экран ученого или даже обычного заэкранного диктора, вероятно, с известным сомнением относился к заявлениям нашего комментатора, особенно в тех случаях, когда он разъяснял труднообъяснимые явления и процессы.

За счет ошибочного выбора рассказчика мы просто обокрали сами себя, потеряв значительную долю доверия зрителя.

Для меня фильм «Будущее начинается сегодня» был первой попыткой создать образ персонифицированного диктора. Из нее стало ясно, что персонифицированный диктор — оружие обоюдоострое, обладающее силой и созидания и разрушения. И, подробно проанализировав поражение этой попытки (а иначе, чем поражением, считать ее не могу, первый блин явно вышел комом), я ощутил жгучее желание продолжить эту работу. Мне хотелось создать диктора, образ которого не укладывался бы в прокрустово ложе схем и запомнился бы зрителю. Надо заметить, что вторая попытка оказалась, на мой взгляд, более удачной, хотя и в этом случае диктор не смог до конца справиться с возложенными на него обязанностями.

ЧТО СМОГЛА И ЧЕГО НЕ СМОГЛА РАССКАЗАТЬ ГОРА

Каждый творческий работник не одинаково относится к своим произведениям. Есть среди них любимчики и постылые. Не представляю исключения из этого правила и я. Сознаюсь: фильм «Если бы горы могли говорить...» (редактор Е. Гусева) мне ближе и дороже других работ, быть может, потому, что создание его сопровождалось огромными трудностями.

Фильм ставился по сценарию, написанному мной в соавторстве с альпинистом М. Ануфриковым. Однако практически фильм ничего

общего с этим сценарием не имеет. Материал был снят так, что смонтировать его по сценарию не представлялось возможным. Нужно было искать новое решение.

Ввиду сложности возникшего положения дирекция студии поручила доводку фильма режиссерам Т. Вульфовичу и Н. Курихину. И тут-то начались трудности — предстояло организовать материал по какой-то новой, непохожей на сценарий, но достаточно интересной схеме.

В поисках нового драматургического решения, без которого нельзя было приступать ни к монтажу, ни к работе над текстом, мне захотелось вернуться к персонифицированному диктору. Я предложил воспользоваться сказочным, фантастическим приемом и повести рассказ от имени Ушбы, той самой суровой горной вершины, на которой происходило действие фильма.

Собственно говоря, ничего неожиданного в этом выборе не было. Драматургическое решение фильма должно было основываться на конфликте человека со стихией. При такой задаче наделить гору даром речи значило облегчить выражение ее «характера». Придя к такому выводу, мы получали возможность развернуть тему борьбы человека со стихией как битву двух характеров — грозной природы и непоколебимого в своей воле человека.

В тех беседах, которые мы вели между собой, уточняя найденное решение, постепенно выкристаллизовывался характер горы. Поначалу она сурова и негостеприимна. Ей вовсе не по вкусу приход людей. Она встречает альпинистов враждебно, создает им множество препятствий. Но, как говорится, нашла коса на камень. Характер выступает против характера, воля против трудностей. Люди не желают отступать, не желают терпеть поражение, как бы ни запугивала их гора. Сопротивление человека приводит к тому, что между людьми и горой отношения складываются по-иному, чем в начале фильма. Гора начинает уважать людей. И наконец наступает третий этап — уважение перерастает в еще более высокое чувство. Гора полюбила альпинистов, полюбила настолько, что ей не хочется расставаться с ними.

Разработав принципиальный характер отношений, проведя через эти отношения главную идею фильма — идею дружбы, товарищества, воли к победе, — мы получили возможность выстроить снятый материал в определенной сюжетной последовательности, определить основные эпизоды фильма.

Так характер нашей не совсем обычной «рассказчицы», ее отношение к событиям стали основой и для монтажа и для текстовой работы. Ведь именно характером горы, угрюмым, неприветливым, были обусловлены монтажные ходы, авторские и дикторские интонации.

Но роль персонифицированного диктора на этом еще не была исчерпана. Сказочная манера повествования плохо вязалась с совершенно конкретными кадрами альпинистского похода, снятыми на Ушбе В. Пустоваловым. Нужен был мост, способный объединить реальность и ирреальность в неразрывное целое. Иными словами, выбор персонифицированного диктора потребовал от режиссеров дополнительных художественных приемов.

Я позволю себе задержаться на этом обстоятельстве, ибо оно не только с предельной отчетливостью демонстрирует необходимость авторского и режиссерского единства в процессе работы над материалом в монтажно-тонировочном периоде, но и показывает, что дикторский текст, авторская идея могут стать дополнительной движущей пружиной режиссерской фантазии.

Оба режиссера, равно как и автор, понимали необходимость устранения разрыва между сказочностью голоса горы и абсолютной конкретностью изображения. В поисках моста между ними режиссеры предложили интересное встречное решение.

Небольшая досъемка в павильоне, выполненная без цвета (все остальное изображение фильма цветное), позволила подвести рассказ к тому, что фотография горы ожила, одновременно обретя голос и цвет. К концу фильма гора должна была потерять цвет и умолкнуть. Так возникла в фильме «первая страница», отправная точка, с которой можно было начинать рассказ.

Это введение помогло нам разобраться и в слабости нашей «рассказчицы». Одной ей было не по плечу высказать все то, что хотелось нам сказать этим фильмом. Нам пришлось ввести второй голос, мужской, который, действуя от имени авторов, не только ввел зрителей в тему, но и оказал неоценимую услугу в кульминации фильма.

Как уже говорилось выше, центральной темой фильма были человеческое мужество, воля к победе. Для этого требовались текстовые обобщения. Поручить эти обобщения горе

было невозможно. Горам не дано судить о человеческих качествах. В устах Ушбы обобщения прозвучали бы фальшиво. Условный характер нашего персонифицированного диктора стеной стал между нами и зрителем.

И тогда на помощь пришлось вызвать того самого «автора», который открывал фильм. Мы придумали ситуацию, в которой у горы возникал вопрос и ответить на него мог только человек. На экране шел подъем, тяжелый, сложный подъем. Он давался альпинистам нелегко. При таком изображении вполне естественно прозвучал голос горы:

— Тяжело! Понимаю, тяжело и очень рискованно. Но почему же вы так упорно рветесь к нашим вершинам? Что притягивает вас к ним? Жажда славы? Любовь к приключениям? Игра со смертью? Не знаю... А знаете ли вы это сами, люди?..

Голос автора отвечал горе (а одновременно и зрителю):

— Горе трудно понять человека. Вот ты подставила им свои ледяные склоны, а они идут и идут. Им не нужны твои милости, нет! Они пришли сюда для борьбы, чтобы в поединке с тобой проверить себя и товарищей. Здесь борется сильный и берет верх отважный! Он стремится к победе, и его зовут человек!

Мужество, воля, вера в друзей — вот наше оружие. Тебе не выдержать натиска. Ты отступаешь! Люди взошли на твою вершину. Они покорили тебя.

После такого авторского отступления нам нужно было снова вернуться в исходное положение, нужно было продолжать поединок между горой и людьми. Чтобы это возвращение было естественным, мы вложили в уста горы ответ человеку:

— Покорили? О нет!

Гора никак не считала себя побежденной. Борьба продолжалась.

И, наконец, третий, последний раз понадобился нам голос автора, чтобы произнести заключительную фразу фильма, напоминающую зрителю о той условной манере текста, в которой велся рассказ. Гора потеряла цвет. Она обратилась в черно-белую фотографию, а «автор» сказал:

— Вот так бы мог закончиться этот рассказ, если бы горы могли действительно говорить...

Однако уже после того как фильм был озвучен и показан на двух пленках, трудный характер нашей необычной рассказчицы нанес нам еще один, совершенно неожиданный, но весьма серьезный удар. Текст получился очень многословным. Гора оказалась не по нраву болтливой. Этот просчет дал о себе знать лишь на последней стадии работы, так как очень трудно было представить себе до конца, как будет гармонировать необычный диктор с музыкой, с шумами, и когда мы дошли до финиша, пришлось снова заняться текстом, резко сократить его, доведя до нужной лаконичности.

Быть может, я обременил читателей излишними подробностями, но работа с персонифицированным диктором настолько сложна, что хотелось, чтобы те, кто еще не занимался ею, не повторили наших ошибок.

ТЕХНОЛОГИЯ АВТОРСКОЙ РАБОТЫ

Разумеется, каждый автор работает по-своему. Попытка выписать какой-то единый рецепт обречена на заведомую неудачу. Однако хотелось бы все же упомянуть о некоторых профессиональных приемах, оправдывающих себя на практике.

Очень многое может дать правильный выбор стиля текста. Работая над фильмом «В мире ультразвуков» (режиссер Б. Шубин, редактор Г. Фрадкин), где изобразительный материал в ряде кадров поднимался до уровня научного исследования, я пошел по пути контрастов. Текст к этому фильму написан в «фривольной» манере, совершенно противоположной изображению. Это позволило обойти многие научно-технические подробности комментария, которых на первый взгляд неизбежно требовало изображение. Напротив, углубление материала текстом привело бы к тому, что фильм стал бы доступным лишь сравнительно узкому кругу зрителей.

В фильме об ультразвуках прием контрастов был использован для всего текста в целом.

В короткометражке «Берген — Осло» на контрасте строился лишь один эпизод — развод караула у королевского дворца. Эта процедура внешне была схожа с теми дворцовыми церемониями, которые хорошо известны советскому зрителю по книгам и фильмам о Лондоне. Повторяться не хотелось, и вот как прозвучал комментарий, который на первый взгляд шел вразрез с изображением,

а на самом деле перекликался с ним, углублял его:

— *В эту старомодную форму одеты не какие-то гвардейские части, а простые парни, солдаты, отбывающие срочную службу.*

Их отцы и старшие братья дрались с гитлеровскими десантниками и парашютистами. Над всей Норвегией звенел тогда боевой призыв: «Пусть оккупанты чувствуют себя, как на советской земле! Пусть они гибнут в огне». Сегодня солдаты норвежской армии не только несут караульную службу. Норвегия одна из стран, подписавших пресловутый североатлантический пакт. И это нравится далеко не всем норвежцам...

В этом комментарии несколько профессиональных приемов: контраст, обобщение в едином текстовом куске нескольких конкретных кадров, интонационный поворот рассказчика в последней фразе, открывающий путь и для дикторской интонации.

Последнее обстоятельство особенно типично для текстовой работы. Интонации — дело огромной важности. На мой взгляд, никто не ощущает их с такой полнотой, как автор, ибо они позволяют ставить нужные акценты на тех или иных мыслях. Именно поэтому святая обязанность автора присутствовать при озвучании фильма, помогая режиссеру добиваться от диктора точного выражения задуманных автором интонаций.

Как уже говорилось дикторский текст полностью подчиняется законам монтажа. Это обстоятельство обязывает автора пользоваться таким сильным средством выразительности, как «словесный крупный план».

Вот пример такого крупного плана из фильма «Институт в океане» (режиссер-оператор Е. Покровский, редактор Е. Гусева). Плавая в Атлантическом океане, Е. Покровский снял редкий кадр извержения подводного вулкана. Естественно, что к такому феномену природы нужно было приковать внимание зрителя. Я постарался это сделать «словесным крупным планом».

— *Недаром полагают ученые, что в этих местах, где дышит сама земля, некогда возвышались заоблачные вершины легендарной Атлантиды. Возможно, что она погрузилась в океан именно тут, подле Азорских островов.*

В этой реплике прямая апелляция к воображению зрителя: ссылка на фантастическую Атлантиду должна была усилить впечатление от натурного кадра, расширить границы явления, видимого на экране.

Воображение зрителя, возможность создания ассоциации являются могучими союзниками автора дикторского текста. В словесных «крупных планах» помощь воображения весьма ощутима. Так, например, в фильме «По ту сторону экватора» режиссер, рассказывая о Чили, показал бедность трудового люда этой страны. Я попытался закрепить это впечатление репликой, в которой была создана основа для ассоциации:

— *Жителей жалких хибар душила Анаконда. Именем этого огромного удава нарекла себя североамериканская компания по добыче меди, селитры и других полезных ископаемых: «Анаконда коппер майнинг».*

Нет сомнений, что при разборе фильмов с текстами других авторов удалось бы найти гораздо более интересные словесные крупные планы. Но мои заметки ограничены рамкой собственной практики и примеры приведены лишь для того, чтобы обратить внимание читателя на прием, который точно определил Константин Паустовский, сказав: «Хорошая деталь стоит в одном ряду с удачным образом».

К сожалению, автору дикторского текста далеко не всегда удается присутствовать на съемке, собственными глазами увидеть события, которые выносятся на экран. А это для успешной работы над текстом крайне необходимо. Большую помощь могут оказать непосредственные участники или очевидцы событий.

Расскажу об одном особенно отчетливо выраженном случае помощи такого рода. Действие заключительной части фильма «Пик Победы» происходило на высоте семи тысяч метров. Даже операторы, снимавшие фильм, не смогли добраться до этой стратосферной высоты и отдали камеру одному из альпинистов.

Чтобы передать в комментарии материала ощущение человека, добравшегося до этой огромной высоты, на студию был приглашен руководитель восхождения заслуженный мастер спорта Виталий Абалаков. Мы показали ему заключительный кусок фильма и попросили вспомнить ощущения в минуты штурма. Записанный на магнитофоне рассказ значительно облегчил работу над текстом в этой части фильма.

СЛОВО НЕ ВСЕСИЛЬНО

Мои заметки подходят к концу. Я бы охотно поставил точку, если бы не существовало одного глубочайшего заблуждения наших товарищей по труду — режиссеров, с которыми приходится сталкиваться довольно часто.

Невероятно, но факт что еще очень многие наши режиссеры представляют себе возможности автора явно преувеличенными. Миф о том, что хороший автор может *за счет дикторского текста* поднять плохой материал, должен быть безжалостно развеян, и чем скорее это произойдет, тем будет лучше для нашего общего дела.

Увы, как ни прискорбно об этом писать, до сих пор еще не перевелись режиссеры, искренне убежденные, что в монтажно-тонировочном периоде хороший автор являет собой какого-то всесильного Геркулеса, способного одним движением пальца, то бишь дикторским словом, повернуть фильм в любом, угодном этому режиссеру направлении.

Такие режиссеры видят в авторе текста прежде всего мастера по штопкам и заплатам тех прорех, которые были допущены ими при съемках. В большинстве случаев они начинают разговор с автором конфиденциально.

— Вот этот кадр я хотел снять, но не смог. Так вы уж найдите для него хорошую фразочку!

Как ни странно, такого рода просьбы в большинстве случаев приводят к обратным результатам. Автор старается: ищет «фразочку», одну, вторую, третью. А потом, при просмотре фильма, режиссеру приходится удивляться, что получилось не так, как ему хотелось.

Это «не так» объясняется просто — текст подавил изображение. Фильм вышел многословным, болтливым и неточным. Режиссер тяжело вздыхает и столь же доверительно сообщает коллегам, что ошибся в выборе автора.

Нет нужды защищать авторов, становящихся на шаткий путь замазывания режиссерских просчетов. Важнее отметить другое: дикторский текст являет собой производную от главной идеи фильма, от качества его изображения и монтажа. Вот почему в тех случаях, когда основная работа по фильму выполнена на низком уровне, спасательному кругу, слепленному из слов, не удержать картину, идущую ко дну.

И как тут не вспомнить мудрое высказывание Горького: «Слово — одежда всех фактов, всех мыслей... за каждой мыслью скрыта причина: почему та или иная мысль именно такова, а не иная».

Слово — одежда мысли, и не больше! Над этим стоит задуматься. Более того, настало время сказать сторонникам исправления недочетов фильма текстом: забудьте о всесилии слова. Это мираж, придуманный нами самими. Слово может подкрепить, развить режиссерскую мысль, но не заменить ее. Такая задача слову не по плечу. При плохом изображении дикторский текст скорее бессилен, нежели могуч. Ведь писать те или иные реплики, не имея для них глубокой изобразительной основы, все равно, что строить дом без фундамента. Нечто подобное происходит и с излишне «разговорчивыми» фильмами.

Итак, вывод напрашивается сам собой. Кинематографическая выразительность текста непосредственно зависит от качества режиссерской и операторской работы. Хороший текст может родиться только в том случае, если автор имеет достаточно качественно выполненную кинематографическую основу. Иными словами, *успех или неудача текста — это одновременно успех или неудача и автора и режиссера.* Чем скорее мы станем на такую точку зрения, тем лучше будет и режиссерская и авторская работа.

Таковы некоторые мысли, которые подсказала практика работы над дикторскими текстами к научно-популярным фильмам. Разумеется, они никак не могут претендовать на достаточную полноту; более того — вероятно, многое покажется спорным. Я пытался рассказать о работе над текстом, исходя из того, как видится монтажно-тонировочный период автору. У режиссера, несомненно, точка зрения будет иной. И поэтому хочется, чтобы начатый разговор нашел продолжение. Ведь, как хорошо сказал Илья Эренбург, «когда мы беседуем в тесном кругу, мы спорим — вкусы связаны с индивидуальностью, оценки с близостью или чуждостью не только языка — сердца». Так давайте обсуждать, давайте спорить!

Молодые документалисты ищут...

Задачи, стоящие перед советскими документалистами, ответственны и почетны. В своих работах они стремятся рассказать современникам и о сегодняшнем дне нашей родины и о событиях, происходящих во всем мире. Они запечатлевают выдающиеся исторические факты и пытаются вглядеться в иной раз мало заметные, но характерные процессы общественной жизни.

За последние годы мастера советской образной публицистики добились немалых успехов. Но все ли делается для того, чтобы правдиво и ярко запечатлеть образ нашей эпохи? В чем ошибки и просчеты? В правильном ли направлении идут поиски нового?

И разве немало еще трафаретного, косного, риторического, напыщенного в документальных картинах и сюжетах хроники?

Проблемы мастерства особенно горячо обсуждаются среди молодежи, занимающей все более заметное место в кинохронике. Об этом свидетельствует горячий заинтересованный разговор, развернувшийся на семинаре молодых документалистов, организованном в Москве Оргкомитетом Союза работников кинематографии.

Съехавшиеся со всех концов Советского Союза мастера документального кино — режиссеры, операторы, редакторы — пытались наметить пути наиболее яркого, впечатляющего, правдивого отражения действительности. При всем разнообразии творческих проблем, затронутых на этой встрече, они, по существу, сводились к одному: как лучше, полнее и эмоциональнее раскрыть на экране образ нашего современника, запечатлеть величие и героику наших дней.

Предоставляем слово участникам семинара.

Л. ДЕРБЫШЕВА (*Центральная студия документальных фильмов*)

За последние годы наша документальная кинематография сделала бесспорный рывок вперед. Сломалась традиция парадных обзорных фильмов, мы стали гораздо вдумчивее относиться к человеку. Постепенно обозначился поворот к тому, чтобы явления жизни показывать не сами по себе, а через людей. И партия требует от нас глубже вникать в жизнь, стараться находить причины возникновения тех или иных явлений жизни.

Наметился резкий поворот к локальным темам. Стало очевидно, что, когда мы делаем фильм об одном заводе, одном колхозе, одной семье, можно глубже проникнуть в материал, чем при показе промышленности или сельского хозяйства какой-либо республики в целом. Беглый пересказ большой темы неизбежно приводит к перечислению, а это заведомо исключает всякую драматургию. При локальной теме мы можем работать вглубь, а не вширь, можем сосредоточиться на образах, подумать о настроении фильма, эпизода, кадра. И фильмы становятся не беднее, а богаче по мыслям и обобщениям. Примером тому картина режиссера А. Косачева «Начинается город». В этом фильме рассказ идет о жизни города, и авторов также подстерегала опасность многотемья. Но они нашли интересный творческий ход: построили фильм как размышление о том, что с рождением города рождаются и судьбы людей. Фильм этот ясен по мысли, убедителен по форме.

На мой взгляд, очень интересно работают Иркутская и Дальневосточная студии. Бесспорная причина многих их удач заключается в ненависти к штампам.

За последние годы во всем мире получил широкое распространение метод синхронного репортажа в документальных картинах. Когда мы слышим, как человек говорит, воспринимаем его живую интонацию, нам делается яснее его внутренний мир, его характер.

Пусть человек чаще говорит с экрана, делится своими мыслями, рассказывает о трудностях, острит, смеется.

Плохо у нас и с разнообразием жанров. В литературе мы знаем очерк, балладу, поэму, фельетон. Разве мы не можем добиться жанрового разнообразия и в документальном кино?! Можем. И иногда добиваемся. Но, к сожалению, только иногда. Я видела фильм «Острова Командора». Поначалу это очень поэтично, захватывает, а потом текст сбивается на информационные подписи. А в фильме «Начинается город» авторам удалось сохранить лирическую интонацию с

начала до конца, и это во многом определило его успех. Заслуживают внимания опыты Иркутской студии, озвучивающей фильмы стихотворным текстом. Но на этом пути есть свои трудности — стихотворный дикторский текст обязывает к поэтическому складу изобразительного ряда фильма.

Прошло уже время, когда мы могли рассчитывать на то, что интересный жизненный материал спасет картину, даже если она творчески беспомощна. С новыми временами пришли новые требования. Теперь за материал не спрячешься, нужно большое мастерство.

Успехи наши несомненны, однако следует еще очень о многом подумать: о синхронном репортаже, о текстах, о музыке, о новых формах драматургии, о монтаже, о том, как полнее раскрыть на экране средствами нашего искусства образ нашего человека.

О. АРЦЕУЛОВ (*Центральная студия документальных фильмов*)

Мне вспомнилась сегодня одна встреча с дальневосточным оператором Личко, который с волнением рассказывал о своем товарище Жене Кряквине. «Снимает по-новому, с движения, с определенным настроением, ищет новые формы съемок»,— горячо говорил он. Возможно, многое в этих поисках, так характерных для начинающих документалистов, вовсе не открытие, а лишь развитие ранее найденного, но все же именно п о и с к определяет сегодняшний день кинематографической молодежи, стремящейся воплотить на экране правду жизни.

А ведь еще совсем недавно в ряде обзорных послевоенных фильмов подлинная жизнь зачастую подменялась субъективными представлениями о ней. Чтобы наш герой стал «лучше», мы надевали на него собственную куртку или пиджак. В сценариях героям приписывалось не свойственное им поведение. В конечном итоге это обедняло жизнь, искажало образы людей, не создавало правдивой картины действительности. В ту пору было мало короткометражек, все делали большие, монументальные фильмы. Сейчас же появилась тяга к короткому фильму, посвященному рассказу о человеке.

В стране идет гигантское строительство, советский народ решает новые проблемы: осваивает космос, покоряет целину, перекрывает могучие реки... Новое содержание рождает новые изобразительные формы. На помощь нам приходит и новая техника: камера «Конвас-автомат», объектив F-18 *мм*, который делает доступным непосредственное вторжение в жизнь, дает большую глубину резкости, расширяет творческие возможности оператора. И человека начинают снимать по-иному. Если раньше в основном укрупнение шло по оси, то есть человека снимали в рост — общий план, средний план, потом приближались к портрету, то теперь камера заходит со всех сторон и человека как бы осматривают во всех ракурсах. Все это помогает лучше показать людей.

Вот, например, в картине «...Шел геолог» Косачев и Кряквин всюду сопровождали своих геологов в их утомительном блуждании по скалам, на подъемах и спусках. Такое приближение к репортажу делает невозможным приукрашивание людей и в то же время помогает раскрыть подлинные духовные богатства человека.

Когда мы снимали в Узбекистане картину «Люди голубого огня», мы жили с нашими героями в вагончике, который шел по трассе за трубами газопровода. Весь фильм в основном сделан репортажно, в нем почти нет организованных эпизодов. Рабочие к нам так привыкли, что не замечали нас. В результате нашего постоянного контакта возникали многие событийные съемки, которые, как говорят, больше всего впечатляют в картине.

Безусловно, не все можно снимать репортажно, хотя я глубоко убежден, что это основной метод документального кино. При монтаже кадры подлинной жизни можно усиливать звуком, музыкой, текстом, но решают успех только те сцены и эпизоды, где видна подлинная жизнь.

Сейчас и в игровом кино камера рассталась со своей опорой — штативом. Вспомните последние работы Урусевского, Дербенева, Пааташвили. Они многое снимают репортажно. Игровое кино идет на сближение с жизнью, а мы, документалисты, иногда все еще уклоняемся от нее.

Недавно на Центральной студии мы просматривали сюжеты, и в одном из них увидели ученого, которого снимали в студийной декорации. Сюжет не удался по вполне понятным причинам. Очень обидно, что документалист пошел на этот недостойный прием. А такая ненужная «организация» все еще встречается.

И. ПЕРСИДСКИЙ (*Свердловская студия*)

У О. Арцеулова прозвучала мысль: что случайно— то правда. Я с этим не согласен. Мы просмотрели материал режиссера Р. Григорьева. Там вроде бы все случайно. Но это только кажется благодаря мастерству создателей фильма: они сделали так, будто это подсмотрено, будто они случайно присутствовали при этом.

Совсем не всегда то, что случайно,— хорошо. У нас еще часто операторы хроники снимают портреты людей со случайным светом. Но разве к этому нужно призывать?.. Это же неуважение к зрителям, и такие вещи не следует оправдывать.

Приведу пример. У нас на студии снимался сюжет о молодом ученом, разработавшем новый, чрезвычайно важный для металлургии метод. Лаборатория, в которой был поставлен этот опыт, была маленькой, неудобной. Что же, снимать в этой тесной комнатушке? Мы пригласили ученых в декорацию и сняли их там с хорошо поставленным светом. Ничего плохого в этом не вижу. Считаю, что так можно делать, если это не противоречит правде и улучшает качество изображения.

Мы все знаем, как важна сельскохозяйственная тема. Сейчас самое главное показать то, что мы называем маяками — лучшие хозяйства, передовых людей. В этих людях надо разобраться, хорошенько узнать их. Образный, эмоционально насыщенный сюжет можно сделать только, если человек тебя заинтересует, вызовет симпатию и если к тебе он будет относиться с уважением и доверием.

Есть еще одна серьезная проблема: как снимать людей в труде? Мы часто показываем на экране хороших людей с напряженными и даже искаженными чертами лица. Конечно, бывают условия, когда невозможно хорошо поставить свет, но все же при любых самых трудных обстоятельствах надо добиваться хорошего изображения или решительно отказываться от этого сюжета.

Мне хорошо запомнился сюжет оператора нашей студии Г. Романова. Снимая прокатный стан, он сумел так осветить людей, найти такие ракурсы, что мы увидели на экране красивых, одухотворенных людей и поэтому запомнили их.

А. САРАНЦЕВ (*Центральная студия документальных фильмов*)

Вопрос, по которому столкнулись сразу две точки зрения, волнует нас всех. Я не согласен с И. Персидским. Благими намерениями вымощена дорога в ад. Действительно, желая показать наших советских людей с самой лучшей стороны, мы часто придумываем что-то у себя на студии, приезжаем к этим людям с готовой схемой и стараемся вогнать жизнь в эту схему. В результате получается невесть что!

Мне кажется, что человеку должно быть оскорбительно, когда его приводят в декорацию и предлагают ему делать то, что он в жизни никогда не делает. Хотите снять хороший портрет — снимите и покажите, как фотокарточку, но не сажайте людей за столы, не заставляйте перелистывать бумаги. К образной публицистике это отношения не имеет.

Не надо стесняться того, что ученые где-то работали в небольшой комнатушке. Тем более красивы эти люди, сделавшие в скромных условиях большое дело.

Вот Юрий Гагарин жил в Гжатске, в простой избе. И разве нет прелести именно в том, что под этой крышей он родился и вырос? Очень хорошо, что там около сарая лежат березовые поленья. Почему мы должны разрушать обаяние непосредственности, которое создает жизнь? Наоборот, мы должны искать индивидуальные черты каждого явления, каждого человека. А мы часто приходим, делаем все по шаблону и таким образом разрушаем обаяние живой действительности.

Не поймите меня так, что хроникеры должны пассивно относиться к действительности и снимать только то, что само идет в объектив. Слово «организовать» в нашем деле мне ненавистно. Но даже при организации надо снимать репортажно. Для себя я называю это методом «провокации». Нужно «провоцировать» условия. Дело не в том, чтобы прятаться с камерой, а в том, чтобы люди перестали воспринимать оператора, как корреспондента, не замечали его.

Сейчас, когда на экране идут «организованные» эпизоды, зрители перестают верить, смеются. А кадры, снятые репортажно, убеждают своей достоверностью, доходят до сердца и сознания людей.

В. СЫЧЕВСКИЙ (*Украинская студия хроникально-документальных фильмов*)

Я слушаю выступления товарищей, их призывы к поискам, к дерзаниям. Может быть, для некоторых это звучит, как азбучная истина, а для нас это нелегкий путь, который еще предстоит одолеть.

Тут говорят о синхронном репортаже как о повседневном методе работы. Мы тоже отлично понимаем, что синхронный репортаж создает исключительную убедительность, то есть то, для чего мы работаем и за что ратуем.

И все-таки мне кажется, что не во всем правы товарищи, которые признают т о л ь к о репортаж. Вот, например, энтузиаст репортажа на нашей студии оператор И. Гольдштейн сделал фильм «Киев ночью». Все снято репортажно. Но в одном месте у него врывается такой кадр: мы видим пьяного, которого приводят в чувство. Пьяного играет актер. И это так здорово сделано, так органично входит в фильм, что вы абсолютно верите снятому эпизоду. Если таким приемом не злоупотреблять, мне кажется, это вполне допустимо.

Теперь покаюсь в своих «вольностях», за которые меня строго осудит О. Арцеулов. В фильме о суде над украинскими националистами я снял двух человек, являющихся их жертвами. Они выступали не на этом, а на другом аналогичном процессе. Они рассказывают перед камерой о своем горе, о своих страданиях, но уже не суду, а мне, и слова их доходят до зрителей. Думаю, что это оправдает мои прегрешения.

М. КОЛЕСНИКОВ (*Иркутская студия кинохроники*)

Вопрос поставлен очень остро. Дело не в том, «организованная» ли это съемка или репортаж. Главное — цели и задачи, которые мы ставим в эпизоде и в фильме в целом.

Ложь в фильме недопустима. Если люди в трудных условиях живут, работают и при этом открывают что-то новое, нечего обманывать зрителей, показывая героев, работающих в прекрасных условиях. Надо показывать то, что есть. В жизни еще много контрастов, и надо их смелее отражать. Вот, например, наша студия делает много критических сюжетов для журналов местного экрана.

Что же касается примера, приведенного Сычевским,— съемок людей, которые не присутствовали на суде, то надо было найти способ включить их в фильм, не обманывая зрителей, не создавая впечатления, что они участвовали именно в этом процессе.

Мы, хроникеры, постоянно сталкиваемся с народом, видим множество людей, живых, непосредственных, охотно идущих нам навстречу. Пользуясь их готовностью помочь, мы начинаем навязывать им разные поступки и слова, подгонять живую жизнь под нашу схему. При этом люди чувствуют себя неприятно и ведут себя неестественно.

Нельзя становиться на такой путь даже во имя самых лучших целей. Жизнь контрастна, многогранна и удивительно интересна. А мы ее обедняем нашими ненужными выдумками.

Многие обратили внимание на то, что дикторский текст в одном из номеров журнала «Сибирь» негладкий и не укладывается в привычные схемы. Дело в том, что журнал у нас без диктора и без дикторского текста. Мы попытались работать с радиокомментатором. Он посмотрел материал, прочел монтажные листы, составил план и начал вести комментарий. Из сделанных им нескольких вариантов мы потом выбрали один. Конечно, такой метод не всегда может быть использован, но эта попытка нам кажется интересной. Дирекция студии, правда, пыталась «довести» текст до принятого уровня. Так появились написанные фразы, которые читает диктор. Они сразу обнаруживаются.

В связи с текстами я вспомнил слова А. Толстого о том, что событие не обязательно должно произойти в сюжете, оно может произойти и в диалоге. У нас очень много сюжетов, в которых ничего не происходит,— люди сидят, пишут, читают. И дикторский текст тоже не привносит в этот сюжет ничего действенного. Кроме того, у нас в фильмах люди не разговаривают друг с другом. Нет этого общения и у диктора ни со зрителем, ни с героями, о которых он рассказывает. Обычно диктор произносит стандартную фразу, услышав начало которой зрители знают уже и ее конец.

А ведь диктор может говорить от имени героя, с самим героем, о герое. Интересно задуман текст в фильме «Лопсанчан — сын Тувы». Диктор, обращаясь к герою, спрашивает: отчего этот человек знаменит по всему Советскому Союзу. Но сам на этот вопрос не отвечает, а дает возможность зрителю задуматься: «Действительно, отчего?»

Любопытный опыт проделали в Молдавии — смена диктора при смене героя. Но сделано было полдела. Смена дикторов происходила, а язык оставался тем же.

Есть еще один вопрос, время от времени возникающий у кинодокументалистов: о месте и роли режиссера на съемке коротких сюжетов и одночастных фильмов. Я не представляю работу оператора и режиссера врозь: режиссер один написал режиссерский сценарий, а оператор пришел, прочитал и поехал один снимать. Они должны снимать вместе от начала до конца. И основная задача режиссера на съемке — заниматься с людьми. Режиссер должен уметь подготовить людей к съемке, разъяснить задачи, создать для снимающихся такую обстановку, чтобы они чувствовали себя свободно. Для этого режиссеру нужно получше узнать этих людей, повстречаться с ними до съемки, присмотреться к их особенностям, к тому, как они говорят, ходят, улыбаются. У нас это бывает редко, и не только из-за недостатка времени, но и из-за недостаточно творческого отношения к делу.

Я понимаю критику работ, которые, несмотря на хорошие условия, сделаны профессионально небрежно. Снимать необходимо грамотно, чисто, но при этом обязательно правдиво. Бывает, что операторов интересует не то, что происходит в кадре, а как бы лучше слепить, именно слепить (а не построить) композицию. Это недопустимо. Невозможно смотреть на высвеченное ради красивости изображение. Увеличивать освещенность, чтобы сглаживать изображение, не нужно. Надо передавать подлинную обстановку действия, и если где-то есть тень, сохранять ее, а не высвечивать.

Иногда в материал, снятый в трудных условиях, на недостаточно высоком уровне, все же веришь больше, чем в неправдоподобно чистенькое, аккуратное изображение.

И, конечно, оператор не пассивный человек на съемке. Он не может быть привязан к тележке. Уж если в художественном кино оператор снимает с руки, то мы должны всегда быть в самой гуще событий, а не ставить людей перед аппаратом. Без этого подлинной жизни на экране не воссоздать!

А. БРЕНЧ (*Рижская киностудия*)

Нам всем очень важно понять, что зрители стали иначе смотреть наши картины. Им часто неинтересно то, что мы показываем. Возможно, это вызвано тем, что зритель выше создателей этих картин. Настало время пересмотреть некоторые наши методы отражения жизни в документальном кино.

Мы иногда пытаемся теоретизировать на экране, и это оставляет зрителя холодным. Мы часто забываем об эмоциональности, потому что идем от обобщения к индивидуальному, а не от индивидуального к обобщенному. Мы не всегда умеем встревожить зрителя, вызвать слезы или смех.

У нашего современника новое, наиболее передовое мировоззрение, новое ощущение жизни и представление о красоте. И мы, документалисты, должны искать новое отражение действительности.

Как никогда остро стоит вопрос о мастерстве. Владеем ли мы необходимым мастерством, чтобы работать так, как это нужно сегодня? Думаю, что не все еще владеем. Мы, рижане, пытаемся идти по пути психологического раскрытия образов людей в документальных фильмах — только это может захватить зрителей, показать им, чем отличается наш герой от других и в жизни и в работе.

Сейчас я работаю над картиной, которую можно было бы назвать «Бригада коммунистического труда». Но мы ее назвали «Если любишь...» Любовь бывает разная: к родине, к матери, к женщине. Но есть и любовь к труду, к человеку. Через эту любовь, через индивидуальные переживания, размышления, поступки наших героев мы и хотим показать бригады коммунистического труда, обобщить это новое явление в жизни нашего общества. Я согласен со всеми, кто говорил о методе репортажа, как об основном методе документалиста.

Надо найти новый подход к явлениям жизни, к людям, о которых мы рассказываем.

А. СЕРГЕЕВ (*Нижне-Волжская студия кинохроники*)

Многие неудачи в нашей работе происходят от того, что мы забываем достижения немого кино, когда обо всем рассказывали изображение и очень краткие титры. А сейчас в основном рассказывает диктор. Мы не только все разжевываем зрителю, но и часто глотаем за него.

Нам, молодым кинематографистам, надо вспомнить лучшее в наследстве немого кино и возродить это применительно к новому времени, к новым задачам. Нужно следовать примеру ученых, которые берут все лучшее у предшественников и обогащают это достижениями современности.

Вспомнил я и древних греков, которые воспевали красоту человека. Эту красоту нашего современника обязаны воспеть и мы. Тут спорят, как снимать — репортажно или не репортажно. И за этими спорами забывают, что самое важное — з а ч е м и ч т о снимать, а потом уже к а к снимать.

Одни факты требуют репортажа, другие организации материала, которую мы часто называем инсценировкой. Если это хорошо сделано и не чувствуется зрителями, то ничего дурного в этом нет.

В. МИШИН (*Иркутская студия кинохроники*)

Январский Пленум ЦК КПСС мы у себя на студии восприняли как серьезный урок настоящего партийного отношения к действительности. И, снимая сейчас сельскохозяйственные сюжеты, мы стремимся отойти от штампа. Едем, например, в хороший колхоз. Но, обнаружив там факты нарушения дисциплины труда, не скрываем этого. Так, в одном образцовом хозяйстве заметили, что и здесь не все гладко. Хозяйство передовое, а дойка ручная. И тогда в нашем киноочерке появляется наряду с пропагандой успехов колхоза и критический мотив.

Это дело нелегкое. Критиковать надо серьезно, без зубоскальства. Говоря о недостатках, не следует их преувеличивать и тем самым извращать действительность.

Кроме того, очень важно делать критические сюжеты быстро и показывать в тех местах, где снимали. Поэтому мы моментально печатаем копию этого журнала и вместе с представителями партийных и советских организаций везем в район для обсуждения со зрителями. Такие встречи исключительно полезны. Вообще для того, чтобы больше людей видели нашу продукцию, мы стали проводить зрительские конференции, и это оказалось для многих зрителей открытием Иркутской студии, о которой почти никто ничего не знал.

●

На встрече выступило больше двадцати человек, среди них и представители старшего поколения: Л. Кристи, И. Венжер, А. Лемберг, Р. Григорьев, Б. Небылицкий, И. Копалин.

— Самое важное и дорогое для меня,— сказал, обращаясь к молодежи, директор Центральной студии документальных фильмов *В. Головня*,— это то, что во всех речах прозвучала неудовлетворенность достигнутым, стремление работать лучше. Это один из хороших признаков творческой молодости.

Если кто-нибудь рассчитывал здесь услышать наставления о том, как нужно работать, как нужно снимать, то я должен вас разочаровать. Давать рецепты в искусстве нельзя. Важно только сосредоточить ваше внимание на узловых вопросах.

Основное отличие нашего документального кино — его идейная целеустремленность. Об этом надо помнить всегда, независимо от того, работаете ли вы над скромным сюжетом, очерком или над фильмом, затрагивающим крупные вопросы современности. Часто приходится трудиться над очень прозаическими вещами. Не думайте, что наша Центральная студия делает только фильмы о космосе, Кубе, Конго и т. д. Но тем и отличается настоящий художник от ремесленника, что он видит глубже и дальше и лучше понимает увиденное, умеет показать величие и красоту обыкновенной жизни.

Всех здесь волнует вопрос о показе наших людей. Сейчас постоянно говорят о том, что это главное в документальном кино. Это верно. Однако следует сделать некоторое уточнение. Прежде всего, если мы хотим достойно показать советского человека, то нельзя замыкать его в круг мелких житейских интересов и бытовых конфликтов. Нельзя этого делать потому, что обобщающая сила кинематографа ставит перед нами нелегкие задачи. Любой показанный и названный по фамилии герой — слесарь завода или колхозная доярка, если это правильно сделано,— воспринимается зрителем как обобщающий образ.

Могут возразить: что же, мы должны приглаживать людей, поднимать их на котурны, делать какими-то необычайными? Нет! В том-то и заключается сложность, что наряду с индивидуальными чертами и особенностями нашего документального героя, надо показать в нем и черты передового человека нового мира. Поэтому нашего человека нельзя отрывать от общественной среды, от его труда, от его больших интересов.

Основная ошибка, которую часто делают и молодые и зрелые мастера, заключается в том, что они ставят людей в ложную ситуацию, как бы выбивают их из нормального, естественного состояния. И тогда на экране получается фальшь. Должен признаться, что в прекрасном художественном фильме «Сережа» каждый раз, когда дело доходит до кадров хроники, где показывают Коростелева, мне делается стыдно. Я понимаю, что это несколько утрированно, но все же, увы, в наших журналах такое бывает.

Иногда спорят о «бритых» и «небритых» на экране. Это же вопрос чувства меры. Если мы показываем людей после того, как они три дня перекрывали русло реки, они, естественно, небритые и усталые. Но почему при рассказе о каком-нибудь конструкторском бюро мы будем показывать неряшливых, небритых людей. Не надо забывать, что документальный кинематограф помимо всего прочего имеет и задачи эстетического воспитания.

Л. Дербышева в своем выступлении уделила основное внимание вопросам формы, мастерства. Эту тему поднимали и другие товарищи. Мне кажется это совершенно правомерным. Чтобы дойти до зрителей, большие идеи должны быть воплощены в выразительную кинематографическую форму. Если в фильмах капиталистических стран часто убогое содержание картины вкладывается в сверхизобретательную форму, то у нас еще наблюдается обратное: все внимание мы уделяем содержанию и пренебрегаем формой его подачи.

Немало говорилось здесь о текстах. Конечно, при слабом материале дикторский текст не может спасти вещь. Но при хорошем изобразительном материале добротный дикторский текст, который будит мысль у зрителя, наталкивает его на новое отношение к событию, создает настроение, нам необходим. К сожалению, тексты на всех студиях страшно многословны, литературно бледны, поверхностны по мыслям.

Мне приходится много бывать за рубежом, наблюдать, как смотрят наши фильмы самые разные люди. И я всегда думаю о том, как мы недооцениваем значение нашего дела. Как бы ни чурались этого буржуазные идеологи, но правда о нашей жизни через литературу, искусство, радио и, что особенно важно, через кино проникает за рубежи нашей родины. И какой гордостью наполняется сердце, когда видишь, как простые люди в буржуазных странах реагируют на сюжеты, рассказывающие о нашем советском образе жизни. Хотелось бы, чтобы вы, молодежь, работающая в разных уголках Советского Союза (а ведь и ваши сюжеты и ваши картины идут за границу), не потеряли за повседневными делами ощущения той особой ответственности, которая ложится на советских кинематографистов. При всех трудностях вашей работы вы должны помнить, в какое замечательное время вы живете, какое нужное и полезное дело делаете.

Хочу пожелать вам, чтобы это ощущение сопутствовало вам в творчестве, помогло бы создать прекрасные произведения, прославляющие наш великий народ.

Семинар закончился. На нем прозвучали интересные, правильные мысли. Теперь следует ожидать их претворения в дела. Смелость творческих исканий, пристальность взгляда, принципиальность, партийность оценок, решительный отказ от риторики, ремесленничества, схематизма — все, о чем говорилось на семинаре, пусть отличает каждую новую работу документалистов, за которой с огромным дружеским и требовательным вниманием следят миллионы зрителей.



Г. РОШАЛЬ

Самое интересное на смотре

Наше кинолюбительство из года в год растет и мужает. Это прекрасно подтвердил II Всероссийский смотр, прошедший в Ленинграде. Он дает большой материал для размышлений, сопоставлений и выводов. Сейчас все труднее и труднее ограничиваться перечислительным разбором и суммарным анализом картин кинолюбителей.

И все-таки, что же самое интересное было на смотре?

Прежде всего — это рост мастерства, удивительная серьезность, которую мы (жюри) могли констатировать в представленных работах. Конечно, кинолюбители порой еще не умеют находить для каждого жизненного явления свою собственную форму показа. Объектив кинолюбителя, как, впрочем, весьма часто и объектив профессионального кинематографиста, иногда нивелирует своеобразные и сложные явления, вписывая их в обычные и часто привычно решенные кадры.

На этом смотре картины коллективные — киногрупп, кинокружков, самодеятельных студий — оказались неизмеримо интереснее таких же коллективных работ на I Всероссийском или на I Всесоюзном смотре.

Индивидуальные кинолюбители на этот раз, к великому нашему сожалению, выглядели беднее. Видимо, мы не сумели в достаточной степени привлечь их к участию в смотре.

Новым явлением было участие картин, показанных ранее на отраслевых смотрах — Всесоюзном смотре железнодорожников и Всесоюзном смотре армейских кинолюбителей (при этом выделены были картины, сделанные в РСФСР). Подобные смотры представляют большой интерес — они позволяют сравнивать картины, сделанные примерно на одном материале, в одних и тех же условиях.

Любопытной чертой смотра было большое количество картин, сделанных детьми. При этом многие из них ни в малейшей степени не требовали скидки на возраст. И все же развитие детсюго и юношеского кинолюбительства требует серьезных мероприятий и специальных усилий. Вовсе не так просто добиться того, чтобы в той или иной школе, в том или ином дворце пионеров проводилась подобная работа. Думается, что задача комсомола, министерств просвещения и Управления трудовых резервов состоит в том, чтобы создать общую программу деятельности и наметить ряд объединенных мероприятий.

И еще одна любопытная черта смотра. Авторы абсолютно всех фильмов, безотносительно к формату пленки, стремились использовать звук. Увы, синхронность его далеко не всегда удавалась даже на 35-миллиметровой пленке. В большинстве случаев звуковые решения были весьма примитивны, а синхронные съемки отсутствовали вовсе.

Смотр еще раз показал, что в техническом оснащении кинолюбителей — в снабжении их пленкой, создании ремонтных баз, организации проявочных и печатающих лабораторий — сделано пока чрезвычайно мало. Видимо, организации, ведающие этим, не идут в ногу с гигантским ростом киносамодеятельности.

На смотре выяснилась абсолютная необходимость размножения (копирования) луч-

ших картин кинолюбителей, чтобы они могли быть показаны во многих любительских киноорганизациях и включаться в любительские фильмотеки. Вообще размножение любительских картин может преследовать весьма обширные и полезные цели: выпуск на массовый экран страны; по отраслевым линиям — для обмена опытом заводов, вузов, школ; для просмотров кинолюбителями в студиях и любительских кинообществах; для участия в международных фестивалях кинолюбителей и т. д.

Пора наладить контратипирование лучших картин, снятых на обратимой пленке, а также перевод картин с одного формата на другой.

Вот то, что представляет собой важнейший итог смотра.

Может показаться противоречивым мое вступление и эти итоговые замечания, имеющие характер привычного суммарного рассмотрения любительского кинематографа, но мне думается, что это только кажущееся противоречие.

Дело в том, что анализируемые или даже только упоминаемые в дальнейшем картины представляют тот комплекс, который дал нам возможность прийти к этим выводам. А помещены они в начале, а не в конце статьи для того, чтобы читатель знал, под каким углом зрения рассматриваются картины, и не ожидал от меня невозможного — подробного анализа всех картин и последующих аргументированных выводов. Мы не будем перечислять и присужденные фильмам премии, ибо главные из них уже назывались в журнале, а перечислить все прямо-таки невозможно — их было тридцать четыре! Будем просто говорить о лучших фильмах смотра.

●

Разговор об изобретательности и своеобразии любительского почерка нужно было бы начинать с картины, снятой кинолюбителями Дворца культуры Ангарска. Однако эта картина о своевольничающих в городе коровах, являющаяся одним из очерков ангарского киножурнала «Наш экран» (автор О. Франковский), уже разбиралась на страницах журнала, и читатели о ней знают. Хочется только отметить, что другого, так же остро решенного сатирического кинофельетона на смотре больше не оказалось. Между тем подобные корреспонденции могли бы занять большое место не только в любительских киножурналах — они способны обогатить и профессиональную кинохронику.

Кинорепортаж несколько другого характера был создан на Московском электроламповом заводе. Один из местных энтузиастов-кинолюбителей, А. Яковлев, вместе со своими друзьями по любительской студии сделал картину «Не проходите мимо», имеющую большое воспитательное значение. В ней как бы сам киноаппарат становится действующим лицом. Оператор, снимая жизнь врасплох, ничего не инсценируя и не организуя, вводит зрителя в круг повседневных заводских забот, выявляет неполадки, показывает их виновников. Он вступает в диалог с персонажами на экране, комментирует их поведение, нередко шутит, иногда журит, иногда даже негодует, иногда же, разбираясь в проступке, считает возможным быть снисходительным.

А. Яковлев достаточно хорошо проводит свои репортерские интервью, а картина в целом выглядит новым и своеобразным видом любительского фильма.

Этот фильм действительно анализирует жизнь и вмешивается в ее течение. Вот, например, настигнуты киноаппаратом уходящие с завода в рабочее время сотрудники. Некоторые из них, устыдясь, быстро проходят мимо, другие пытаются оправдаться.

Или вот работники, сидящие в буфете в тех самых халатах, которые по технологии производства требуют стерильной чистоты. Как бы стремительно ни сбрасывали они с себя эти халаты и ни свертывали их в комочек, аппарат уже «видел» их.

А вот симпатичная работница развешивает белье для сушки там, где это уж никак не положено делать на заводе. Настигнутая аппаратом, она соглашается с тем, что подобное поведение неправильно, и на глазах довольного зрителя снимает все развешанные ею принадлежности туалета.

На экране возмутительно захламленный участок завода. А лицо у начальника этого участка улыбающееся. Он очень доволен, что его снимают: ему и невдомек — по какому поводу. Когда же наконец до него доходит, в чем дело,— он тут же пытается уйти от аппарата и от разговора. Но поздно: разговор состоялся, он вынесен за стены кабинета, общественная значимость его всем очевидна.

Фильмы подобного рода, может быть, и не для кинопрокатной сети — в них решаются

внутренние дела предприятия, — но тем не менее воспитательное и художественное значение таких картин несомненно велико.

●

Репортерская деятельность любительских киностудий в борьбе с хулиганством, пьянством, тунеядством — всеми этими отвратительными явлениями прошлого, еще омрачающими и сегодняшнюю жизнь советских людей, имеет большое значение.

О фильме «Вставай в наш строй» мне уже приходилось писать. Он принят к выпуску на массовый экран. Его авторы инженер-химик Г. Панфилов и инженер по радиотехнике Ю. Вышинский создали в целом поэтическое, взволнованное произведение, хотя сочетание игровых кусков с документальным материалом кое-где кажется искусственным и решенным несколько примитивно, а стихотворный дикторский текст не везде достаточно отчеканен и отработан.

Пафос картины направлен против тех, кто губительно влияет на молодежь. Такие «герои» вызывают подлинное отвращение и негодование.

Очень большая удача фильма — образ центрального героя, юноши с характерной «отрицательной» физиономией. Этот человек, совершивший ряд действительно недопустимых, хулиганских поступков, потом, так сказать, по ходу действия фильма и по ходу самой жизни становится лучше, исправляется и наконец находит себя, находит товарищей, находит свое место в жизни. Зритель начинает даже любить этого «отрицательного» паренька и желает ему самого лучшего в его дальнейшей жизни.

Очень жаль, что судьбы некоторых девушек, в жизнь которых также вмешался объектив этого любительского фильма, не прослежены несколько дальше. Право же, может быть, некоторые из них тоже нашли свой путь в жизни?

Несмотря на то, что факты, изложенные в фильме, в основном вызывают огорчение и гнев, картина оптимистична, она вызывает уважение к работе дружинников, к людям труда.

К такого же рода работам относится фильм кинолюбителей Хабаровского института инженеров железнодорожного транспорта, также рекомендованный к выпуску на массовый экран. Он называется «Дружина охраняет порядок». Авторы его — Б. Гершкович, Э. Меламед, А. Пятикоп. Мы снова видим дружинников в борьбе за охрану порядка, но фильм отличается от других остротой зафиксированных аппаратом событий, умелым, темпераментным монтажом. Хорошо показана оперативность действий дружины. Пусть по мастерству и кинематографической выразительности он уступает другим фильмам, зато выигрывает в непосредственности рассказа и простоте. Очень впечатляют кадры приезда машины скорой помощи к найденному в одном из рыночных киосков раненному в драке человеку; хорошо сняты сцены допроса приведенных в штаб дружины нарушителей. Симпатичны сами дружинники — и старые рабочие и молодые комсомольцы. В фильме отсутствует нервозность, нет в нем и эстетизации грязи. Гуманистическая тенденция авторов проявляется в их отношении к тем, кто стоит перед аппаратом в роли человека жалкого или преступного. Их еще можно спасти, как бы говорят авторы фильма.

Мне думается, что работа над подобными фильмами — и именно в таком ключе — должна быть продолжена, и результаты ее окажутся значительными.

●

Особенно привлекает наше внимание ряд фильмов, авторы которых буквально влюблены в свой материал и от всего сердца воспевают солнечные стороны нашего сегодняшнего дня. Это прежде всего картины кинолюбительской студии 1-го Московского часового завода. Ее активисты А. Михеев, Н. Ветчинин, В. Горяинов, В. Жучкин, П. Матвеев, А. Лабезников заслуживают того, чтобы быть отмеченными специально.

Особенно хочется сказать об А. Михееве. Электрик по профессии, он относится к той категории кинолюбителей, которые с максимальной серьезностью занимаются этим замечательным видом самодеятельности. От картины к картине растет его операторский опыт и опыт руководителя кинолюбительского коллектива. Сейчас студия занята созданием большого фильма, посвященного 30-летию завода. Я ознакомился со сценарием и уверен, что фильм обрадует зрителей. Уже предыдущая их картина «За почетное звание», посвящённая бригадам коммунистического труда, изобилует такими тонко увиденными деталями, такой свободой и непосредственностью в изложении материала,

что минутами хочется именно к этому фильму отправить некоторых наших профессионалов-хроникеров, верстающих мимолетно снятые кадры. Особенно запоминаются в этой картине портреты современников и современниц, нашей новой трудовой интеллигенции — рабочих заводов.

Их фильмы «Давайте познакомимся» и «У детей за городом», созданные, казалось бы, на избитом материале яслей и детского сада, оставляют поэтическое, солнечное настроение. Им свойствен бесхитростный юмор, искупающий местами перегруженный дикторский текст. Даже картины о технике, снятые этой студией, говорят, в сущности, о людях, о возможностях улучшения условий труда рабочих.

Жизни заводских рабочих посвящено немало картин. Но мне хочется отметить ряд фильмов, сделанных в деревнях и селах. Сельские кинолюбители добиваются успехов не меньших, чем в городах и даже в столице. Посмотрите, например, фильм кинолюбителей Дома культуры Ефимовского района Ленинградской области (руководитель художник Г. Денисов). Их регулярный киножурнал называется «Наш труд — Родине». Выпуск этого журнала «У костра» отдельно отмечен жюри. С какой тщательностью отработан каждый кадр цветного фильма! И в некоторых из них достигнуты вполне убедительные результаты: ночные тени, закрывающие день; отсветы пламени горящего костра; показ природы, милой и тихой природы Ленинградской области, в которую влюблены создатели фильма.

В целом эти очерки ефимовских кинолюбителей рассказывают о жизни колхозов, об их тревогах, заботах, новшествах в работе, победах в труде.

Хорошие картины созданы кинолюбителями районного Дома культуры села Тисуль Кемеровской области («По нашему району») и кинолюбителями средней школы Касьяновского поселка Свердловской области («Наша жизнь»).

Говоря о фильмах, снятых детьми, нельзя не вспомнить студию кинолюбителей-школьников Дома пионеров Биробиджана, которая может быть названа подлинно образцовым типом школьной студии. Она существует уже несколько лет и издает регулярный журнал «Биробиджанский пионер», выходящий на экраны области. Две картины этой студии «Дорогие мамы» и «Рассказ о ступеньках» жюри решило рекомендовать к выпуску на массовый экран.

Некоторые из ребят, участвовавших в кино-самодеятельности этой студии, теперь учатся во ВГИКе. Руководитель студии Е. Фельдман — подлинный энтузиаст своего дела. Он прививает юным режиссерам, операторам, дикторам и прежде всего юным сценаристам настоящее уважение к кинематографическому труду. Лучшие их картины увлекательно и изобретательно рассказывают о жизни биробиджанцев и делают это, я бы сказал, с определенным мастерством. Они создают запоминающиеся, поэтические портреты живых людей, показывая их не в парадном виде, а в рабочем ватнике или в поварском колпаке, в халате свинарки или в спецовке у станка. И в то же время есть какая-то праздничность в самих этих людях, которых заставляют полюбить нас маленькие мастера, создающие о них картины.

●

Немало хороших картин о жизни, труде и отдыхе советских людей создано в Ухте, Магнитогорске, Ленинграде. Особенно большую работу проделали ленинградские кинолюбители. Ряд картин, созданных ими, можно отнести к лучшим картинам этого года. Если раньше, пожалуй, одной из самых интересных любительских картин была картина О. Распопова, посвященная реставрации шпиля Петропавловской крепости, то в этом году к таким же весьма удачным нужно отнести фильм «Новое в организации строительства» (авторы — архитекторы Г. Бойков и Н. Егоров), о котором мне уже приходилось писать. Почти дидактическая задача рассказать о преимуществах комплексного строительства перед строительством по договорам с отдельными трестами решена в этом лаконичном фильме с подлинной увлекательностью.

Я полагаю, что эта и такие ленинградские картины, как «Строительство жилых домов из ячеистых бетонов» (автор—архитектор Госстрой проекта Ю. Вагнер) и «Почин новатора» (авторы — кинолюбители завода «Русский дизель» Д. Карп, Б. Фрейдкин, В. Нединов), рекомендованные на массовый экран, показывают, какую большую пользу могут оказать кинолюбители обмену опытом и внедрению новой техники и новых методов работы в нашей промышленности.

Ряд ленинградских картин увлекательно рассказывает об отдыхе, туризме, о путешествиях советских людей. Это фильмы «Отдых на воде» (Ленинградский институт прикладной химии, авторы Л. и Г. Потехины), «Судакская крепость» (автор — научный работник В. Мельников), «Без путевок» (Институт киноинженеров, руководитель — А. Белый) и ряд других.

Всех линииградских картин не перечислить. Однако хочется упомянуть о картине, снятой инженером А. Кур и работником зоопарка Б. Барановым. Она посвящена зоопарку и дрессировке африканских слонов, которые, как известно, весьма плохо поддаются выучке. Эта работа не может не вызывать глубочайшего уважения. Оба ее автора с удивительным терпением и настойчивостью добились таких кадров, которые делают фильм в некотором смысле уникальным.

●

О труде в тиши институтской лаборатории рассказывает фильм кинолюбителей 1-го Московского медицинского института «Путь в науку» (авторы Г. Давыдов, А. Герасимов и другие). С удивительной теплотой, с неожиданной в таком фильме поэтической интонацией повествуется в нем об одной из труднейших операций, которую проводят студенты-медики, овладевая наукой. Сама операция снята так, что понятен и весь ее ход и сложнейшие детали. Кадры фильма показывают удивительную виртуозность рук молодых хирургов. Потом, когда видишь снаружи здание института, мерцающие окна операционных, зимние аллеи, право же, испытываешь чувство глубочайшего уважения и к труженикам науки и к молодым кинолюбителям, так хорошо снявшим их.

Значение картин о науке не может быть переоценено. Я глубоко убежден, что с каждым годом мы будем иметь все большее количество фильмов, снятых мастерами науки. Но мастера науки, как известно, занимаются не только наукой.

Один из самых увлекательных фильмов нашего смотра — это картина кинолюбителей Московского института инженеров транспорта «К вершинам небесных гор» (автор Г. Левин).

Жюри постановило показать этот фильм на профессиональной киностудии как пример образцового репортажа о туризме, как документ мужества и находчивости.

Снежные вершины гор, переправа через бурные потоки, трагическое при этом происшествие (в фильме зафиксирована гибель лошади в волнах стремительного горного потока), тяжелое шествие нагруженных тюками людей — все это запоминается надолго. Нельзя не отметить высокий вкус оператора и, прямо скажем, мастерство, проявленное им в фильме.

К такого же рода картинам следует отнести фильм «Под небом Урала» (автор — инженер Л. Патрикеев), рассказывающий о туристском походе по безлюдным уральским просторам. В нем тот же аромат увлекательного, я бы сказал, джеклондоновского романтизма.

Право же, очень стоит делать такие картины-дневники. В них прекрасно раскрывается наш советский человек, и чем они естественней и проще, тем дороже — это подлинные документы времени.

Таких картин-путешествий много. Среди них много «подводных» картин. Подлинным вкусом, изобретательностью, хорошими образцами фотографии отличается фильм «Над нами Японское море» (авторы С. Капица, О. Северцева, А. Мигдал и В. Суетин). Это цветной фильм, но я бы сказал, что это и музыкальный фильм. Не потому, что его сопровождает музыка, а по его внутреннему изяществу. Очень хорошо снята вся подводная часть, красивы люди, их движения.

К интересным спортивным картинам нужно отнести фильм «Спорт смелых» — о мотосостязаниях. Автор его — техник Е. Евсеев. Это картина о мужестве. Она создает впечатление, что сам автор мчался на мотоцикле, преодолевая пространство и время.

Спортивные картины на смотре занимали достаточно большое место. И как бы вершиной возможностей кинолюбительского показа спорта мы должны назвать чрезвычайно интересный фильм А. Сидоренко, рекомендованный для показа по телевидению. Это — «Рим Олимпийский».

Мне пришлось видеть и профессиональные картины об Олимпиаде в Риме, но я могу сказать не кривя душой, что именно в фильме А. Сидоренко передан аромат, пульс, некая неповторимость этой знаменитой Олимпиады. Сразу видно, что снимал знаток спортивного дела, человек, влюбленный в спортсменов. Они для него не являлись только объектами кинохроники, этакими парадными героями, которых награждают медалями.

Автор фильма сумел показать труд спортсменов, самую красоту физкультурных состязаний. Если съемки на самом стадионе у него малоудачны (там снимать любителям не разрешалось), то кадры своеобразной, многоэтажной, железобетонной «олимпийской деревни» очень интересны и очень изобретательны (тренаж боксеров и бегунов, вечерний отдых, танцы спортсменов и многое другое).

Картина А. Сидоренко хорошо показывает спаянность наших спортсменов. Все они объединены одним — светлым ощущением мира, неразрывной связью с далекой для них в эту минуту Родиной. Какие отличные портреты снял А. Сидоренко во время чтения телеграммы Никиты Сергеевича Хрущева олимпийцам!

Олимпиада в Риме — свидетельство победы Советского Союза. И это видно в картине А. Сидоренко. Но он сумел показать и достойных противников, показать самый Рим, итальянскую публику. Прекрасен облик девушек и юношей, сидящих на трибунах, уместно использованы рапидные съемки. Полеты прыгунов просто изумительны.

Мне думается, что на будущей Олимпиаде кинолюбителям надо дать больше простора, особенно кинолюбителям-спортсменам, и тогда материал для картин о подобных грандиозных спортивных событиях будет ярче и богаче.

●

С картиной А. Сидоренко мы как бы перешагнули рубеж нашей страны. На смотре было немало картин, снятых нашими товарищами в заграничных поездках, связанных с работой или туристскими путешествиями. О фильмах солиста Большого театра С. Власова, посвященных Америке и Канаде, читатели журнала знают. Мы не можем не быть признательны С. Власову за то, что в своих путешествиях с труппой он фиксирует не только гастроли этого прославленного коллектива, но и жизнь и быт тех стран, в которых побывал театр. Съемки танцев Улановой, Плисецкой и других — это, право же, прекрасные документы истории нашего балета.

Надо сказать, что вообще в Большом театре образовалась группа превосходных кинолюбителей. Ю. Игнатов, Е. Кашани, Г. Рождественский и многие другие показывают большое мастерство киносъемки, являются одним из интереснейших отрядов кинолюбителей в Москве. Они снимали и в Индии, и в Новой Зеландии, и в Швеции! Думается, что работы кинолюбителей Большого театра заслуживают в будущем специального подробного разбора.

Среди картин о загранице следует отметить «Город ста башен». Эту картину, посвящённую Праге и рекомендованную для показа по телевидению, снял инженер-электрик В. Галяев. Это очень квалифицированный туристский репортаж.

Картину об Англии с интереснейшим дикторским текстом снял журналист А. Масленников (Ленинград).

Очень интересен фильм гримера-художника киностудии «Мосфильм» В. Яковлева. Если артисты Большого театра снимали картины о гастролях своего театра, то В. Яковлев создал фильм-очерк о том, как снималась в Китае картина режиссера Е. Дзигана «В едином строю». В небольшом фильме, снятом на 8-миллиметровой пленке, автор сумел рассказать очень многое. Он показал работу объединенной съемочной группы — операторов, осветителей, гримеров, художников, их огромный труд, дружбу китайских и советских людей. И все же самый главный момент в фильме В. Яковлева — это репортаж о стихийном бедствии, когда река Хуанхэ прорвала плотину. Это незабываемые кадры.

Туристские картины — ценнейший материал. С каждым годом их будет, конечно, все больше и больше; перечисленные мной — лишь маленькая толика того, что снимается кинолюбителями. В этой связи мне хочется рассказать о картине С. Власова «Крым — Кавказ», которая награждена жюри дипломом за отличное операторское мастерство. Но она интересна не только с операторской точки зрения. У жюри эта картина вызвала некоторые споры. Мне хочется рассказать о них читателям.

Солист Большого театра С. Власов снял этот фильм как дневник своей автомобильной поездки на Кавказ и в Крым во время отпуска.

Некоторым показалось, что такой отдых доступен далеко не всем гражданам нашей страны, что это, пожалуй, слишком «озарубежено» — и купальные костюмы, и удобная палатка, и гостиница у бензиновой колонки, и даже белка — веселый спутник веселого путешествия.

Но позвольте, позвольте! Гостиница — наша, прекрасно асфальтированные дороги — наши, чудесные люди, путешествующие таким же образом, например, рабочий с Урала, — тоже наши. Мне кажется, что рассматривать все это как слабость картины — неправомерно. Конечно, сосредоточенность только на своей маленькой группе несколько сузила съемочные возможности, которые предоставила жизнь С. Власову. Может быть, цвет в этом фильме иногда излишне «вымыт», может быть, лакированный столик, и пестрая юбка, и даже сама машина занимают слишком много места в кадрах этого фильма, но тем не менее это огрехи, а не грехи.

●

Сказанное выше дает нам право подтвердить вывод о том, что наши кинолюбители в ряде сделанных ими фильмов действительно овладевают мастерством. При этом киносамодеятельность не только не противоречит мастерству, а связана с ним кровно. И это мастерство в киносамодеятельности, как, впрочем, и в любой самодеятельности, должно нами взращиваться, воспитываться и совершенствоваться.

Этот рост мастерства мы должны констатировать даже в игровых любительских картинах. В первую очередь хочется сказать о картине «Сказка о рыбаках» фотографа Д. Мовшина. Как известно, игровых фильмов вообще очень немного, и я бы сказал, что после «Шуточки» по Чехову, снятой студией ХЭМЗ (Харьков), этот фильм является лучшим игровым любительским фильмом.

Прежде всего радует прекрасная игра детей. Они непосредственны, веселы и артистичны. Режиссер Д. Мовшин, создавая комические ситуации, нигде не переходит в комикование, соблюдает вкус и меру. Это маленькая сказочка о юных рыбаках-фантазерах с включением остроумно использованной мультипликации рыб, которые снятся одному из героев, — сказочка простенькая, но именно такая, какой бы хотелось видеть ее в этом мальчишеском сне. Фильм хорошо смонтирован, и, сколько бы раз ты его ни смотрел, он неизменно вызывает улыбку, а мальчики-рыболовы надолго остаются в памяти.

Неплоха также картина, созданная кинолюбителями Дворца культуры завода имени Лихачева, — «Случай с дворовой командой». С помощью простого, но изобретательно изложенного сюжета-конферанса фильм рассказывает о детской самодеятельности этого дворца. Авторы фильма М. Ларин и другие приводят нас вместе с мальчишеской командой одного дворика в этот воистину замечательный дворец. Аппарат заглядывает и в автомобильные кружки, и в хореографическую студию, и в танцевальный ансамбль. Уйти отсюда, раз заглянув, нелегко. И действительно, бесцельно гонявшие мяч и бестолково проводившие время ребята находят в этом дворце свое место и интересные для себя занятия.

●

Мне думается, что вся наша любительская кинематография в целом — это уже замечательный материал о нашей родине, который может и должен быть доступен не только советским людям, но и нашим друзьям за рубежом.

Наши фильмы выходят уже на международные фестивали любительских картин. И мы должны сделать все более и более широким обмен любительскими фильмами с социалистическими странами и со всем прогрессивным миром. Мы уверены, что будет время, когда наши картины завоюют подобающее место в мировой малой кинематографии.

СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

Повелитель кукол

В прошлом году проходил Третий Международный конгресс мультипликаторов на юге Франции в г. Аннеси.

Там встретились мультипликаторы многих стран. К нашему сожалению, на конгрессе не смог присутствовать ветеран этого искусства, талантливейший мастер Владислав Старевич.

Перед отъездом мы сочли своим долгом посетить замечательного мультипликатора. Вместе с режиссером И. Ивановым-Вано и продюсером г-ном Каменка мы приехали в район Булонского леса. На одной из аккуратных и чистеньких улочек и оказался маленький домик повелителя кукол — Владислава Старевича. Он уже знал о нашем приезде и с волнением ожидал нас у дверей дома. Я увидел его впервые, но мне показалось, что давно уже его знаю. Таким и должен был быть этот изобретатель, основатель пленительного искусства оживления кукол и марионеток.

Владиславу Старевичу уже много лет, очень много. Он прожил большую жизнь, полную творческих волнений и открытий. Но глаза его засветились огнем молодости, когда он услышал о возможности совместной работы с советскими мультипликаторами. Его живо интересовало все, что делалось на Московской студии, все, что касалось его любимого искусства. Больше же всего он мечтал сделать что-нибудь для своей родины, для маленьких советских зрителей. Ведь настоящей творческой работы у Старевича почти нет. Он в основном выполняет заказы рекламного порядка, а тут появилась реальная возможность экранизации любимых В. Старевичем русских сказок.

Помолодевший гостеприимный хозяин повел нас в свою волшебную мастерскую игрушек. Чудеса изобретательности, труда и вдохновения! Музей истории игрушек, сделанных собственными руками. Хитроумные механизмы, великолепные миниатюрные куклы, поражающие искусностью выполнения...

Седой, старый полководец обходил свои кукольные войска... И старенькие воробушки, жуки, кузнечики, стоя под стеклом, как бы рассказывали ему о былой славе.

Таким я и попытался зарисовать его в своем дружеском шарже, таким он и запомнился мне — замечательный мастер Владислав Старевич, о котором рассказывает сегодня в журнале один из старейших деятелей отечественного киноискусства, художник, режиссер, организатор кинопроизводства Борис Александрович Михин.

Д. БАБИЧЕНКО



Б. МИХИН

Художник-чудесник

Существенный пробел в материалах по истории русского кино — отсутствие биографии В. А. Старевича, этого исключительного мастера, родоначальника объемной мультипликации, блестящего сказочника, создателя изумительных картин, пользовавшихся громадным успехом по всей России и за границей.

Я взял на себя труд восполнить этот пробел.

...Владелец кинофабрики А. А. Ханжонков волновался: он заключил договор с неизвестным ни ему, ни кому-либо из служащих каким-то Старевичем и напряженно ждал его приезда с готовой первой картиной. На фабрике втихомолку поговаривали, что Ханжонков погорячился и заключил договор необдуманно.

Но Старевич не подвел. Он приехал и привез обусловленную по договору первую созданную им картину «Прекрасная Луканида» — из жизни жуков.

По условиям договора, право приоритета оставалось за Ханжонковым, он первый из предпринимателей мог смотреть привезенную картину и, если она ему понравится, оставить ее за собой; в противном случае Старевич имеет право продать ее кому захочет.

Эта первая картина, сделанная методом объемной мультипликации, еще незнакомым ни в России, ни за границей, произвела сенсацию в Москве не только среди кинематографистов, но и среди широкой общественности. О «Луканиде» стали говорить восторженно. Кто автор? Откуда появился? Знакомых среди кинематографистов у него не было, его никто не знал. Судя по картине, это был талантливый и оригинальный мастер. Мы все ходили очарованные и заинтригованные.

Действительно, по экрану путешествовали настоящие , словно живые, объемные жуки, они играли свои «роли» . О Старевиче говорили как о новом кинематографическом чуде...

Восстановим некоторые факты его биографии.

В городе Вильно, в бывшем царстве Польском, в местной казенной палате занимал маленький пост очень молодой чиновник — Владислав Александрович Старевич. Получал он 30—40 рублей в месяц. Чиновник он был плохой, дела своего не любил, к начальству относился неуважительно и насмешливо. Человек он был очень самолюбивый и очень остроумный.

Начальство его тоже не любило и побаивалось. Помощник начальника отделения не решался сделать ему замечание за какую-либо оплошность — ведь Старевич за словом в карман не полезет, пожалуй, ответит дерзостью, да еще высмеет при всех чиновниках под общий хохот! А то еще обозлится и в журнале своем гнусную, ядовитую карикатуру нарисует, он на это мастак!

Он издавал запрещенный начальством сатирический журнал «Оса». Ну и больно же кусала эта оса! Журнал был очень популярен как в учреждении, так и в городе, особенно среди молодежи. Читатели от души смеялись над остроумными карикатурами Старевича.

Помощник начальника отделения не раз ставил вопрос об удалении Старевича из палаты, и всякий раз его превосходительство возражал, говоря, что Старевич очень популярен в городе среди населения как организатор и художник благотворительных балов.

Да, действительно, его любили и ценили как талантливого организатора всевозможных любительских спектаклей, живых картин, костюмированных балов, концертов в пользу нуждающихся студентов. Были у него защитники и в семье его превосходительства: он придумывал и помогал делать неповторимые маскарадные костюмы ее превосходительству — супруге начальника. Для таких вечеров он придумывал оригинальные и очень дешевые костюмы из рогожи, пробки, ржаных колосьев, за которые в течение трех лет подряд получал первые призы.

Но больше всего Старевич увлекался ловлей бабочек, жуков и всяких насекомых, которых умело препарировал. У него, как у заправского энтомолога, были огромные коллекции и налаженный обмен редкими экземплярами с коллекционерами разных стран.

Тоскливо и однообразно текла жизнь в провинциальном городе. Одаренный человек задыхался в этой обстановке и всячески старался ее разнообразить. Семья его состояла из жены и дочери. Жили они скромно и тихо. Кроме балов и маскарадов развлечением для них служило кино. В особенности любил Старевич французские фантастические трюковые картины. Он, по договоренности с владельцем кинотеатра, рисовал плакаты всех идущих кинокартин и за это имел право бесплатно ежедневно посещать кинотеатр. Этим правом Старевич пользовался очень часто. И вот однажды после просмотра какой-то трюковой картины он вихрем ворвался к жене.

— Я давно решил,— сказал он,— купить себе в рассрочку киносъемочный аппарат. Я буду снимать кинокартины из жизни насекомых. Немедленно еду в Москву покупать аппарат!..

Произошла бурная семейная сцена, но муж был непоколебим, тверд и решителен.

В Москве он, не теряя времени, отправился к представителю французской кинематографической фирмы «Бр. Патэ» г-ну Гашу и попросил продать ему съемочный киноаппарат в рассрочку.

Гаш спросил:

— А что вы хотите снимать?

— Картины из жизни насекомых и животных,— ответил Старевич.

Француз расхохотался.

— Что? Вы хотите конкурировать с нашими французскими мастерами? Видели вы такие наши картины? Вы уже пробовали снимать сами?

Самолюбивый Старевич вспыхнул и молча вышел из конторы.

Почти такая же сцена повторилась в другой французской фирме — «Гомон».

Старевич обозлился, но не сдавался. Он узнал, что русский предприниматель Ханжонков тоже продает иностранную киноаппаратуру, и пошел к нему.

Ханжонков внимательно выслушал энтузиаста и заключил с ним договор.

Старевич уехал в Вильно, снабженный съемочным аппаратом и пленкой, и приступил к созданию первой картины, которую он должен был сдать Ханжонкову. Так родилась «Прекрасная Луканида» — о войне жуков — рогачей и усачей. Она имела триумфальный успех...

Прошло много, много лет, но я отчетливо вижу перед собой этого разносторонне одаренного человека. Маленького роста, с крупной головой, широким лбом, слегка выпуклыми глазами, мясистым носом и с такими же губами и редкими волосами на голове, стоит он передо мной, этот мастер карикатуры, скульптор-миниатюрист, фотограф, энтомолог и выдающийся деятель кинематографии.

Какая-то сила чувствовалась во всей его фигуре, в цепких, мускулистых, «золотых» руках. Гибкие пальцы рук постоянно были в движении, они всегда что-то искали, что-то делали; вот он мнет пластилин, чтобы вылепить ваш профиль; вот вытаскивает из бокового верхнего кармана маленький альбомчик и, испытующе глядя на вас, быстро делает наброски, очевидно, для очередной карикатуры... Его большие выразительные глаза изучающе смотрят на вас, следят за вами, выискивая что-то в вашем лице, фигуре. Он пристально заглядывал в душу каждого человека и в своих, как я называл их, «психологических карикатурах», умных, остро злых и пронзительных, раскрывал существо изображаемого персонажа, его душу, как подлинный художник-реалист. Но в то же время он их деформировал в остром и язвительном плане своей карикатуры. Если бы он в свое время переключился с бытовой карикатуры на политическую, он стал бы ее выдающимся мастером. Но не менее известен и знаменит он и сейчас да и на будущие кинематографические времена как создатель объемной мультипликации.

Объемная мультипликация делала его «всемогущим чудотворцем», давала ему возможность одушевлять неодушевленные предметы.

Не только дети, но и взрослые задавали себе и окружающим вопрос о персонажах Старевича: «Мы знаем, что они живые, но как же он их всех дрессирует?»

Да, он их действительно по-своему дрессировал. Но как?

Вспоминается любопытный случай, который произошел много позднее, когда мы со Старевичем совместно работали у Ханжонкова. Было это примерно в 1912—1913 годах, когда картины Старевича уже пользовались исключительным успехом. В один из рабочих дней мы находились в малом павильоне ателье на Житной и обсуждали декорации. Он стоял около меня, курил трубку и высказывал свои замечания. В этот момент вошел служащий ателье и за ним крикливо одетый человек типа коммивояжера. Он отрекомендовался сотрудником газеты «Московский листок» и попросил Старевича ответить на интересующие редакцию вопросы. Старевич согласился.

— Нам известно, что такие животные и насекомые плохо поддаются дрессировке. Нас интересует, каким методом вы их дрессируете. Дуровским? Как вы их кормите и когда? До съемки или после и чем именно?

Я чуть не засмеялся и тем едва не сорвал это любопытное интервью. Старевич стоял с невозмутимым видом, насмешливо улыбался и, подмигнув мне с видом: «смотри не выдавай!»,— сказал:

— Что? Вы хотите, чтобы я открыл вам секрет моей дрессировки? Никогда! Слышите— никогда!..— И, круто повернувшись ко мне, стал продолжать прерванный разговор о декорации.

Автошарж В. А. Старевича



Молодой человек растерялся, стал сконфуженно прятать в карман свой блокнот. Бедный наивный молодой человек!

Широкие круги публики далеко не сразу поняли, каким образом талантливый художник повелевает своими удивительными зверьками и насекомыми. И не только у нас. Английские газеты, например, писали, что в картинах Старевича действуют живые насекомые, умело дрессированные.

После шумного успеха «Прекрасной Луканиды» престиж фирмы Ханжонкова сильно поднялся. Картину, к зависти конкурентов, требовали отовсюду. Директор отделения фирмы «Бр. Патэ» Гаш первым из иностранцев купил для Франции эту картину.

Ханжонков хвастался перед всеми, что не обманулся, пригласив Старевича, и «по-хозяйски» насел на него. Не теряя времени, он распорядился пристроить к квартире Старевича небольшой съемочный павильон.

Старевич немедленно развернул большую работу и приступил к производству следующих картин, опять-таки по собственным сценариям: «Рождество обитателей леса» и «Авиационная неделя насекомых».

Сам он после успеха своей первой картины совершенно преобразился. Это был уже другой человек — уверенный, знающий себе цену кинорежиссер, готовый творить дальше чудеса объемной мультипликации. Он продолжал усиленно, с необычайной художественной добросовестностью работать над другими сюжетами по сценариям, которые готовил для себя сам. Он обладал огромной фантазией и изобретательностью, творческой интуицией, неисчерпаемым трудолюбием и непреклонной силой воли. Он заставлял себя с самого раннего утра и до поздней ночи не отходить от съемочного аппарата, целыми неделями, а иногда и больше не выходил из ателье.

Мы все ближе и ближе сходились со Старевичем.

Но мне было мало разговоров о его творчестве, может, порой и горячих, задушевных, но только разговоров. Я давно мечтал попасть к нему в мастерскую, посмотреть, как работает этот художник.

Старевич старался держать в секрете свое таинственное производство и никого не пускал в мастерскую, дверь которой была постоянно закрыта для всех смертных, а для кинематографистов в особенности. Нежелание делиться своим мастерством с другими, обучать их было одним из крупных его личных недостатков.

Но вот однажды мне посчастливилось попасть в «святая святых» его творчества. Мы с ним находились в павильоне и говорили о жизни насекомых. Возник спор об окраске крыльев одной редкой бабочки. Вдруг Старевич экспансивно схватил меня за руку и сказал:

— Идемте, я вам сейчас покажу эту бабочку и ее окраску. Такая бабочка есть у меня в коллекции.

Когда мы вошли в его мастерскую, я изумленный остановился на пороге. Все стены комнаты были сплошь увешаны большими и малыми коробками со стеклянными крышками. И чего только там не было! Бабочки всех видов, размеров и окраски, коллекции всевозможных жуков и насекомых. Я не знал, на что смотреть, чему удивляться.

Старевич, заметив мое изумление, дал мне немного оглядеться, затем схватил за руку и, подведя к одной из коробочек, указал на бабочку, о которой мы спорили.

Я посмотрел и удивленный сказал:

— Ну конечно, вы правы! Я не знал, что вы такой ученый энтомолог!

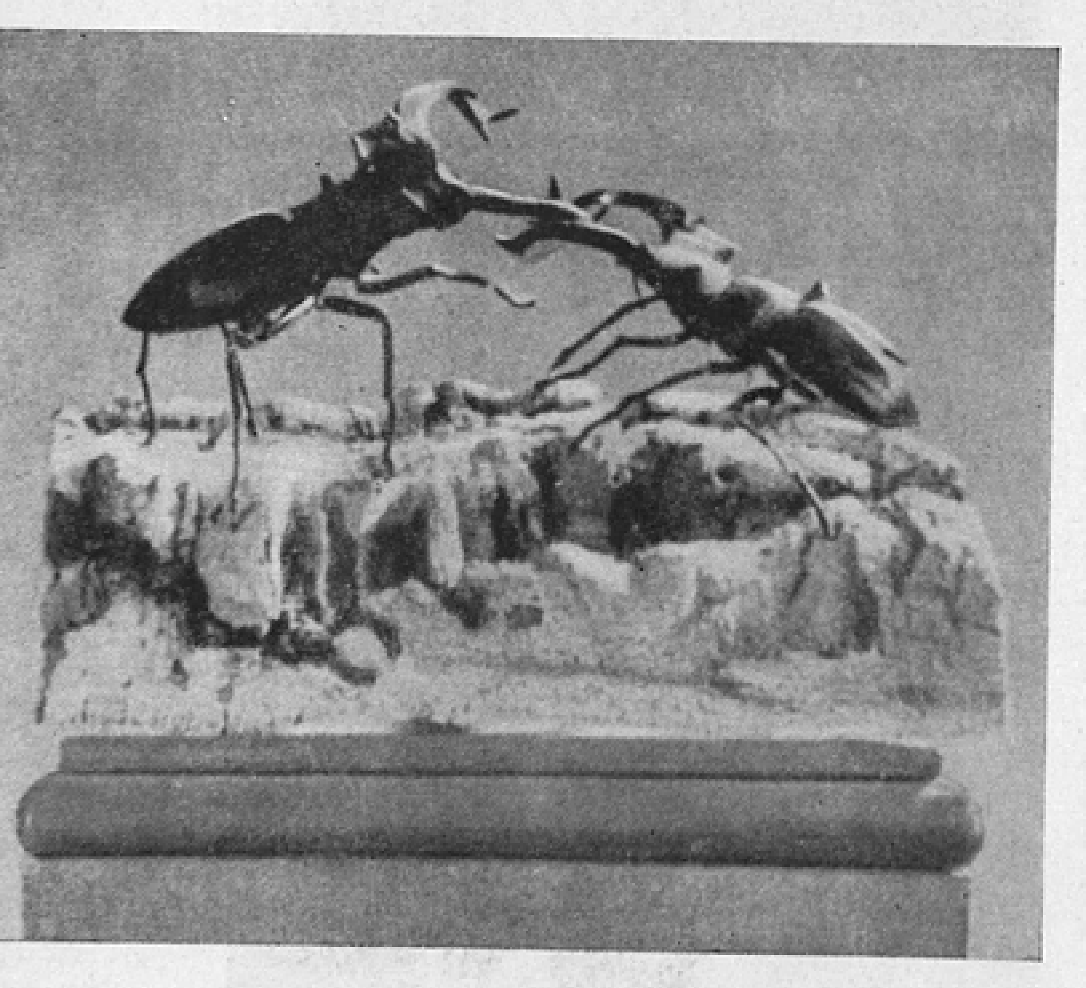
Ему, очевидно, польстило мое замечание, и он с воодушевлением начал показывать свою коллекцию.

На огромном рабочем столе лежала распластанная стрекоза. Меня особенно поразило то, что рядом с ней лежал дубликат такой же стрекозы, сделанной в тех же размерах из различных материалов, главным образом из тонкой резины.

Старевич пояснил:

— Это только «экстерьер» стрекозы, а чтобы сделать ее живой, послушной и талантливой актрисой, заставить ее играть, надо придумать методику ее движения. Для этого приходится, создав миниатюрные «актерские» фигурки, расчленять их на

Из работ В. А. Старевича





Карикатура В. А. Старевича «В Скобелевском комитете»

суставы и делать каждый из них подвижным с помощью шарниров. Снимаю я кадр за кадром, последовательно двигая их при помощи черной проволоки. Все зависит от точного расчета каждого движения стрекозы и муравья. Приходится, смотря по надобности, менять через каждый кадр положение крыльев стрекозы, движение ножек насекомых, а через каждые один-два кадра — положение туловища и головы.

— Но как? Как это делается? Покажите мне, прошу вас!— взмолился я.

Старевич сразу замолчал.

— Больше я вам ничего не скажу. Это секрет. Смотрите мою картину «Стрекоза и муравей» на экране,— сказал он,— я скоро ее кончу!

Мы молча вышли из мастерской.

Он действительно скоро закончил и выпустил на экран эту изумительную картину.

В успехе картины никто не сомневался. Авторитет Старевича был уже столь велик, что прокатные конторы наперебой торопились закупить картину, когда она еще снималась. Намеченный тираж был срочно увеличен. Действительно, картина с огромным успехом обошла все экраны России, была продана на все европейские рынки и в Америку, вызвала всюду восторженные отзывы.

После огромного успеха первых картин Старевич стал ведущим режиссером у Ханжонкова. Он сам выбирал себе сюжеты для постановки, сам делал по ним сценарии. Но эта умопомрачительная работа изматывала его. Ведь он все делал один, целыми днями не отходя от аппарата...

Он согласился на предложение Ханжонкова перейти на съемку фильмов с актерами, которых, кстати, мало знал и с которыми почти не встречался. Понимая ошибочность его решения, я старался доказать ему, что он как режиссер трюковой объемной мультипликации неподражаем, убеждал его не бросать этот своеобразный жанр, обратиться к сюжетам русских сказок и былин, наконец, экранизировать фантастические произведения Гофмана, но он упрямо стоял на своем!

В то время два энтузиаста, И. В. Баклин и А. А. Дворецких, начали снимать во вновь организованном на фабрике Ханжонкова научном отделе картину «Алкоголь и его последствия». Это была полунаучная, полуигровая лента. Героя картины — алкоголика, спивающегося до белой горячки,— играл Мозжухин.

Снимал фильм оператор Луи Форестье — веселый, остроумный человек, приехавший по приглашению Ханжонкова к нам в Россию из Парижа. По его словам, он страшно боялся ехать в Москву, где, как его уверяли друзья, по улицам бродят медведи и волки, а морозы достигают 80 градусов.

Но съемки этой картины шли неудачно. Форестье никак не удавалось снять появление чертика из бутылки. Уж который раз выпивал бутылку водки пьяный герой, но чертик оттуда не вылезал! Усталый, измотанный съемкой Мозжухин еле сидел на стуле. Съемку прекратили, не знали, что делать.

Наконец вспомнили о Старевиче и бросились за ним. Старевич познакомился со съемочными приемами Форестье, осмотрел самого чертика и забраковал все! Затем тут же вылепил из пластилина нового маленького чертика и мастерски прикрепил его к бутылке, из-за которой тот и вылез при первом же «дубле» и, управляемый Старевичем, начал глумиться над пьяным героем, дразнить его, прыгать перед ним по столу, лезть на него! Если бы вы видели, с каким остервенением, с какой ненавистью ловил его измученный съемкой актер. Он как бы мстил ему за то, что чертик так долго не появлялся!

Так Старевич выручил товарищей.

Остальные сцены нужно было снимать на Хитровом рынке.

С Хитровкой я познакомился еще раньше, когда снимали картину «Княгиня Бутырская» (героя картины, обитателя Хитровки играл И. В. Лазарев — артист Художественного театра). Я ставил декорации и решил ознакомиться с Хитровкой, с ее ночлежками, чтобы реалистически подать материал. Вот тогда я и узнал, что представляет собой Хитровка, это мрачное порождение старой России!

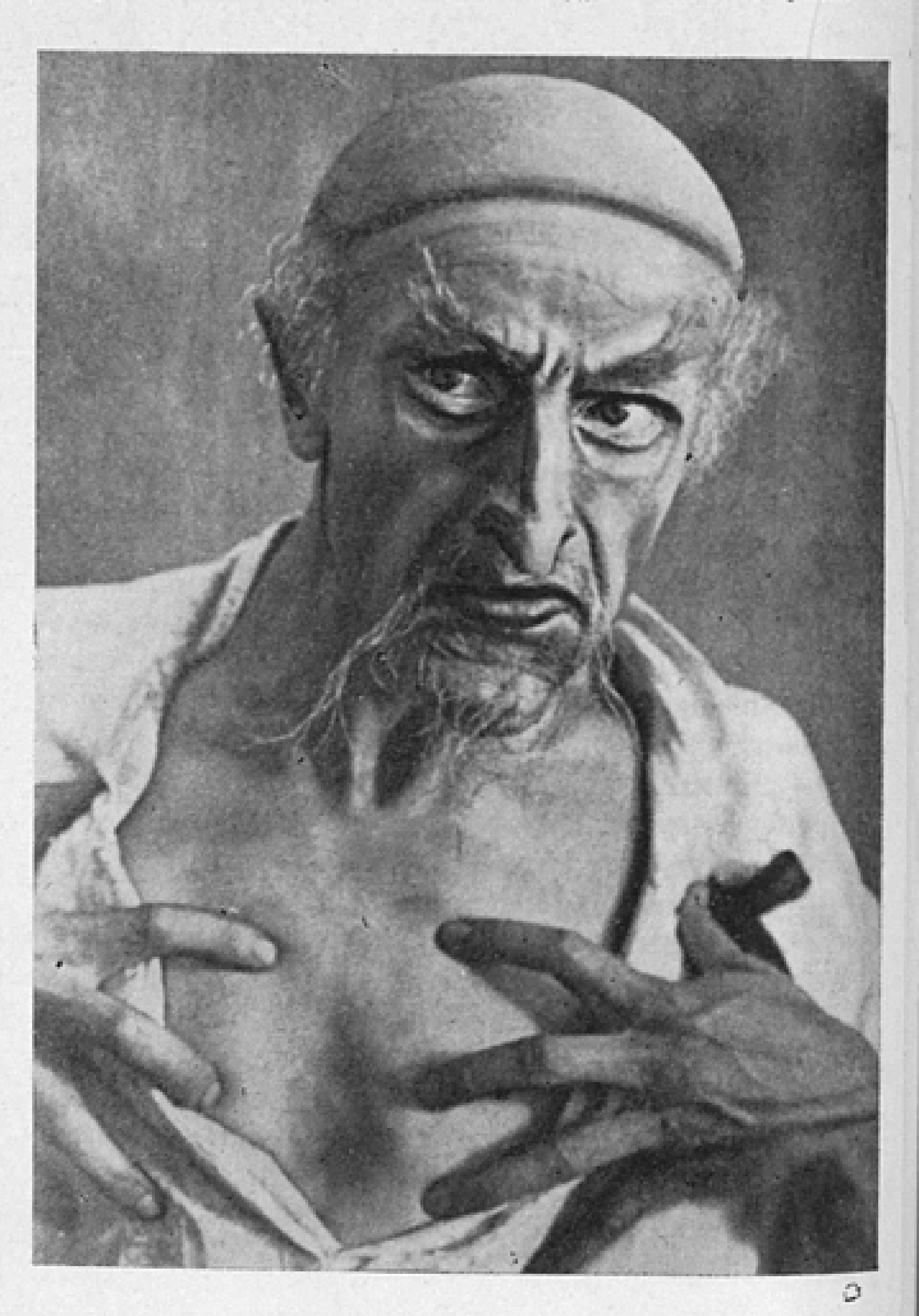
В третьем участке Мясницкой полицейской части Москвы мне дали сопровождающего — огромного роста, широкоплечего городового с большими седыми усами. Это был человек огромной силы, в течение многих лет он «управлял» Хитровкой и знал всех хитрованцев не только в лицо, но и по прозвищам. Обитатели Хитровки боялись его и в то же время уважали за умение ладить с ними. При содействии этого городового я сделал нужные зарисовки. С помощью полиции была затем проведена и подготовка к съемкам.

В назначенный день съемочная группа выехала на Хитров рынок. С нами поехал и Старевич, который хотел снять фото для каких-то своих целей.

Дело было зимой. Стоял сильный мороз. Вся площадь около знаменитого Кулаковского ночлежного дома кишела народом. Кого тут только не было! Мы стали отбирать при помощи городового типажи для съемки. Отобранных отводили в сторону и выстраивали в шеренгу. Они тряслись от холода, но терпеливо ждали начала съемки в надежде на обещанное вознаграждение.

Аппарат был уже установлен. Ждали сигнала режиссера, который давал последние указания. Вдруг откуда-то сбоку выбежал полураздетый, с голой грудью, без шапки, босой, лохматый человек. Он пьяно плюхнулся перед самым аппаратом в кучу снега и, отчаянно жестикулируя, мотая головой, закричал: «Как вы смеете снимать без меня, без знаменитого актера?!» Городовой хотел его взять своей мощной рукой, но режиссер и мы все запротестовали: уж очень картинен и красочен был этот персонаж! Начали съемку. Она прошла благополучно. Но по окончании наш спившийся актер не отставал от нас,

«Страшная месть» (1910—1911). Колдун — И. Мозжухин



упорно ходил за нами и умолял взять его с собой, не оставлять среди опустившихся людей.

...В конце концов этот человек — его фамилия была Вершинин — сделался помощником режиссера на фабрике Ханжонкова. Его взял на работу в свою группу сердобольный Старевич...

Он все-таки переключился на постановку художественных игровых фильмов, уже поставил первую картину —«Домик в Коломне» по Пушкину, был очень доволен и твердо решил продолжать такие постановки.

На это решение его толкала и материальная сторона дела. Тяжелый труд объемной мультипликации плохо оплачивался. Его поразительные картины длиной в 250—500 метров оплачивались гораздо ниже, чем пошлые, сентиментальные «художественные» картины.

Он обратился к произведениям Гоголя и решил поставить «Страшную месть» , «Ночь перед Рождеством» и «Вия».

Начал со «Страшной мести» . Прежде всего, как делать сценарий? Как самостоятельное художественное произведение на основе литературного первоисточника или как киноиллюстрацию к данному произведению?

...В правдивые, жизненные картины настоящего украинского быта врывается сказочный фантастический вымысел, идущий от народных преданий. Наряду с живыми, настоящими людьми во всех намеченных к постановке произведениях действуют колдуны, черти, ведьмы, русалки, мертвецы, выходящие из могил. Вот тот сказочный вымысел, который представлял основную ценность для Старевича. Я убежден, что только из-за этого Старевич и взялся за постановку. Он горячо принялся за работу над «Страшной местью» , пригласив Мозжухина на роль колдуна. Мультипликационную, трюковую часть он выполнил блестяще, с присущим ему мастерством, с огромной изобретательностью, но только... в ущерб остальной, игровой части картины!..

Слабыми оказались образы героев, плохо был выявлен народ — эта разнохарактерная, живая толпа, которую так любил изображать Гоголь. Хромала и моя декоративная часть, потому что мы снимали Украину в Москве и ее окрестностях. Настоящая Украина была недалеко, но нам не дали возможности выехать туда на съемку...

Тот же художественный результат получился во второй постановке Старевича — «Ночь перед Рождеством» , опять-таки с И. Мозжухиным в главной роли. Эпизоды с фантастическим сюжетом, поэтический, сказочный, комический вымысел, чудеса и превращения, в которых Старевич был так силен, получились в картине изумительно. Но опять-таки в ущерб актерской, игровой части!..



Автошарж, сделанный В. А. Старевичем в 1913 году, после экранизации гоголевского цикла

Старевич так много снимал произведения Гоголя, что, как он говорил, Гоголь должен был сильно на него рассердиться. И вот появился автошарж: Гоголь больно дерет его за ухо.

Как бы то ни было, Старевичу принадлежит большая заслуга: он первым из кинематографистов (если не считать плохой экранизации «Мертвых душ» — всего 160 метров,— снятой Чардыниным в 1908 году) сумел показать на экране цикл картин по произведениям Гоголя.

Картину «Вий» Старевич снимал уже без меня. Жизнь нас разъединила. Я ушел от Ханжонкова, поругавшись с хозяином, и перешел работать к миллионеру А. Г. Талдыкину, новому кинопредпринимателю, владельцу лучшей костюмерной мастерской в России. Старевич продолжал работать у Ханжонкова.

Разразившаяся война расстроила все планы кинематографистов. Меня она бросила в действующую армию, прямо на передовые позиции. Все кинопредприниматели — Ханжонков, Ермольев, Тиман, Трофимов и другие — стали менять тематику, делать картины из военного быта, патриотического и даже шовинистического содержания. Старевич поставил картину «Как немец выдумал обезьяну» и кончал вторую — «Пасынки Марса». Война внесла изменения в его судьбу. Как хорошего специалиста Старевича взяли в Военно-кинематографический отдел Скобелевского комитета, занимавшийся не только съемкой военной хроники, но преимущественно производством художественных картин. Здесь жизнь снова свела нас. Еще в довоенное время, когда я служил у Талдыкина, меня усиленно приглашали перейти в Скобелевский комитет, но я упорно отказывался, боясь казенщины. Теперь, узнав, что я нахожусь в действующей армии, меня попросту приказом штаба армии откомандировали в распоряжение Скобелевского комитета, где назначили начальником кинопроизводства и заведующим кинофабрикой.

Старевич под влиянием военных событий остро почувствовал, как он любит свой родной край, свой народ. Я давно знал, что он, как настоящий поляк, мечтает об освобождении Польши от царской и панской власти. Ему хотелось делать картины из польской жизни. Я его морально всячески поддерживал и не мешал выбирать такую тематику для своих постановок. Он сделал фильмы «На Варшавском тракте», «Дочь корчмаря» — из русско-польского народного быта, «Пан Твардовский» — художественную инсценировку знаменитой польской легенды в двух сериях. В этом фильме Старевич впервые применил крайне сложные трюки, наплывы и многократные экспозиции, снова выступив большим новатором в области киноискусства.

Февральская революция ни для кого не явилась неожиданностью. Старевич радовался и говорил: «Ну теперь война скоро кончится!» Он не сознавал, что характер империалистической войны не изменится от перехода власти в руки Временного правительства.

В Московском отделении Скобелевского комитета произошел местный маленький переворот, который внес в нашу жизнь ряд изменений. Служащие кинофабрики, возмущенные деятельностью коммерческого директора Кару и заместителя председателя комитета полковника Левошко, сняли Кару с работы со скандалом, как реакционера и темного дельца, пытавшегося удрать за границу с кассой комитета. Старевич принимал самое горячее участие в этом событии и потом увековечил его в острой, ядовитой и злой портретной карикатуре.

Весной 1917 года Ханжонков, забрав с собой весь свой художественный и технический персонал, уехал в Ялту. В Москве временно осталась А. Я. Ханжонкова, которая заканчивала сборы и потом со всем имуществом уехала в Германию, в Берлин, вызвав панику среди оставшихся безработными актеров. Уехал в Ялту и Ермольев со своими ведущими режиссерами и техническим персоналом, также оставив в Москве негласного доверенного.

Для отвода глаз и обмана общественности дельцы объявили, что решили перенести свою производственную базу на юг.

Старевич по окончании работы в Скобелевском комитете временно остался без работы, вернее, без заработка; этот фантаст никогда не сидел без дела и теперь усиленно продолжал делать уже давно задуманные «маски» каких-то особых кукол — это было его новое изобретение. У него уже было заготовлено более трех тысяч таких масок, и он продолжал делать их в несметном количестве. Но угроза остаться без заработка вынудила его поверить Ханжонкову. Он принял предложение отправиться для работы на юг, предполагая, что оставляет Москву и свой заветный изобретательский труд — изготовление человеческих масок для объемной мультипликации — временно и при первой возможности вернется. Хозяин принял его с распростертыми объятиями и сразу дал возможность приступить к созданию картин.

Старевич поставил большую картину со всякими чудесами. В последний раз он поразил всех своей изобретательностью.

Судьба занесла Старевича во Францию. Из статьи польского профессора Владислава Евсевицкого «Старевич — чародей кукол» (опубликованной в журнале «Звено», издаваемом в Варшаве) мы узнали, что Старевич проживает в окрестностях Парижа. Он является одним из немногочисленных независимых киномастеров. Картины, созданные Старевичем, пользуются исключительным вниманием и любовью зрителей.

Поляк, начавший свою деятельность в России, он отказался натурализоваться во Франции. Жизнь и деятельность этого большого художника, неповторимого мастера экрана, создателя первых в мире кукольных фильмов ждет своего исследователя.

ПЕРВЫЙ ЭКРАН-ГИГАНТ

Талантливые изобретения, делающие возможными новые эстетические впечатления, драгоценны для нашего искусства. К числу таких изобретений принадлежит широкоформатный фильм. Я не стану говорить здесь о самом фильме «Повесть пламенных лет», созданном Ю. Солнцевой, об имеющихся в нем вдохновенных, глубоко волнующих эпизодах. Об этом уже много говорили и, наверное, будут еще говорить. Мне хочется сказать о том большом впечатлении, которое произвел на меня новый экран-гигант. Огромная перспектива, почти ощутимая объемность фигур и предметов, масштабность кадров создают такое впечатление, точно перед вами распахнулось окно в живую жизнь...

Это сильное зрительное впечатление вдруг воскресило в памяти интересный эпизод, связанный с созданием в нашей стране самого большого в мире экрана...

В 1930 году в массовом представлении, поставленном в московском Центральном парке культуры и отдыха имени Горького в честь XVI съезда Коммунистической партии, был использован огромный теневой экран. Видя, какое большое впечатление он производит на зрителей, мы, работники парка, думали: сюда бы киноэкран таких размеров! Он позволил бы не только демонстрировать лучшие кинофильмы одновременно десяткам тысяч зрителей, но и сделал бы возможным использование кинопроекции для массовых театральных постановок, для интересных кинопраздников. Мечты и мысли приходили одна увлекательнее другой. Но в ту пору только начинало развертываться производство современной советской киноаппаратуры, и эти мечты справедливо считались плодом буйной комсомольской фантазии.

Мы вернулись к нашему замыслу в 1933 году, когда в ЦПКиО имени Горького был выстроен прекрасный открытый театр на 20 тысяч зрителей с огромной, хорошо оснащенной сценой и, главное, с первоклассной радиоаппаратурой, обеспечивавшей отличную слышимость во всем громадном зеленом зале. Но и тогда идея создания суперэкрана и многотысячного кинотеатра не сразу нашла поддержку. Мы слышали пессимистические реплики: «Еще нигде в мире нет такого экрана и кинотеатра, неизвестно, как все это сделать».

Летом 1934 года в одном из зарубежных журналов была напечатана очень заинтересовавшая нас фотография. На большом, окруженном деревьями террасообразном откосе, амфитеатром спускавшемся к долине, стояли правильными рядами сотни автомобилей. У многих были опущены передние стекла. Сидевшие в машинах люди смотрели кинофильм на увеличенном против обычного экране, установленном на открытой эстраде у края долины. Как следовало из подписи под фото, кинобудка была врыта в откос на расстоянии 40 метров от экрана. Значит, можно, наверное, создать и еще больший экран и демонстрировать на нем картины не сотням владельцев машин, а десяткам тысяч московских трудящихся и гостям советской столицы! Мы твердо решили действовать.

...В парке снимались некоторые эпизоды кинофильма «Цирк» (сцена у цирка Шапито и другие). Режиссер Г. Александров и артистка Л. Орлова, игравшая главную роль в фильме, узнав о наших замыслах, порекомендовали нам обратиться в Научно-исследовательский институт кинематографии к проф. Е. Голдовскому, смелому инженеру-экспериментатору.

Проф. Голдовский и группа инженеров исследовательского киноинститута внимательно осмотрели Зеленый театр, выслушали нас и с интересом взялись за дело.

Инициативу работников парка и технических специалистов горячо поддержал секретарь Московского городского комитета партии Никита Сергеевич Хрущев, всегда очень охотно поддерживавший интересные и смелые начинания и радовавшийся каждому новшеству, которое помогало организации культурного отдыха москвичей. Никита Сергеевич, внимательно выслушав все наши соображения и предварительные расчеты, обещал обсудить с товарищами в Московском Совете вопрос о вхождении в правительство с просьбой о предоставлении необходимых средств.

— Думаю, что нас поддержат,— сказал, улыбаясь, Никита Сергеевич,— стоящее это дело, а вы действуйте, да так, чтобы этот кинотеатр был не только самый большой, но и самый лучший в мире.

...Не один месяц бились над необычной, еще никем в мире не решенной технической задачей энтузиасты-киноконструкторы. И они нашли блестящее решение, которое позволило установить киноаппаратную на рекордном расстоянии (110 метров) от экрана, находившегося в глубине огромной сцены Зеленого театра. Аппаратная была построена высоко на пригорке над местами для зрителей. Оформленная террасой с цветочными вазами (проект архитектора А. Власова), она прекрасно дополняла сооружение.

С помощью Ленинградской центральной радиолаборатории была успешно решена сложнейшая проблема озвучивания двадцатитысячного зала на открытом воздухе.

Вместо звуковой аппаратуры мощностью в 5—10 ватт, применяемой в обычных кинозалах, пришлось ставить аппаратуру мощностью в 400 ватт! С этой сложной технической задачей прекрасно справилась молодая советская радиопромышленность.

Но вот уже позади месяцы напряженных творческих технических исканий. Уже прибыла и установлена светоаппаратура, своим ходом приехала из Ленинграда радиомашина, доставившая новую для Москвы, еще неведомую по мощности радиоустановку. Шли последние монтажные работы.

В середине мая 1936 года была назначена приемка нового кинотеатра. Нас попросили подняться на самый верх амфитеатра. «Закройте глаза, — сказал нам таинственным шепотом один из молодых инженеров.— А теперь откройте». Давно в мечтах мы видели желанный большой экран. Но то, что предстало нашим глазам, превзошло все ожидания. Это было настолько невероятно, что мы снова и снова закрывали и открывали глаза, пораженные и восхищенные. С огромного экрана на нас смотрели светлые лица трех подруг из фильма Л. Арнштама. Видимость была такая, точно мы сидели с ними за одним столом. Это казалось чудом. Чудом было и то, что прекрасный чистый звук, заполнивший весь огромный амфитеатр, полностью совпадал с движениями на экране. А сколько было опасений, что на таком расстоянии скажется разница между скоростью света и звука.

Через несколько дней в новом кинотеатре побывал Н. С. Хрущев. Ему показали мультфильм «Квартет».

Дав самую положительную оценку работе инженеров, Никита Сергеевич поздравил всех с большим достижением и предложил отметить открытие нового кинотеатра праздником в парке.

23 мая 1936 года десятки тысяч москвичей заполнили театры, эстрады и аллеи парка. Среди них было 20 тысяч особо счастливых, тех, кто получил билеты на премьеру фильма «Цирк» в открывшийся в тот вечер кинотеатр «Гигант».

Еще до начала сеанса зрителей поразил стоявший в глубине сцены серебристый экран высотой с трехэтажный дом, то есть раз в шесть-семь больше обычного.

И вот невероятно длинный серебристый луч упал на этот гигантский экран. В огромном зале— напряженная тишина. Показалась панорама парка с летним цирком, из которого на публику бежала, прижав к себе черного ребенка, актриса Марион Диксон — Любовь Орлова. По многотысячному залу пронесся шквал аплодисментов. С неослабным вниманием был просмотрен новый увлекательный фильм режиссера Г. Александрова, по его же признанию, «засверкавший необычайно яркими красками на замечательном экране». А когда поплыли последние кадры фильма и в демонстрации на Красной площади зазвучала песня «Широка страна моя родная...», все 20 тысяч зрителей поднялись с мест и, подняв руки над головой, долго аплодировали.

С тех пор далеко шагнула техника нашего кино. Уже ряд лет демонстрируются перед многотысячной аудиторией кинофильмы на Московском стадионе «Динамо», во Дворце спорта на стадионе имени Ленина, в больших парках и на стадионах страны. В ряде городов имеются широкоэкранные и панорамные кинотеатры. В 1959 году в Москве был открыт кругорамный кинотеатр. И, наконец, последнее достижение — широкоформатный фильм.

Как было бы хорошо, если бы на больших сценических площадках типа Зеленого театра Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького были установлены широкоформатные экраны! Это открыло бы новые возможности массовых зрелищ.

Б. ГЛАН



В. РАЗУМНЫЙ



Теоретик — художнику

Задача, поставленная передо мною, — познакомить читателей журнала с новой литературой по проблемам эстетики — оказалась довольно сложной. Еще недавно такой обзор было делать сравнительно нетрудно. Всякий, кто приступал к нему, имел перед собой лишь несколько брошюр и книг. Ныне — не то. Резко увеличилось количество публикуемых работ, а главное — оригинальных суждений, заключенных в них. Есть немало причин, обусловивших столь разительные перемены на фронте эстетики. Но, пожалуй, одна из кардинальных — изменения в сфере художественной культуры общества, в эстетических взглядах народа. Как же отражают эти изменения теоретические труды? Как обобщается в них новый опыт искусства? В какой мере выводы теоретиков помогают художественной практике, способствуют прогрессу социалистической культуры? Попытаемся ответить на эти вопросы.

МАГИСТРАЛЬНЫЙ ПУТЬ

Лет десять назад ученые ожесточенно спорили о предмете эстетики, о том, чем должна заниматься эстетическая наука. Постепенно «буря» полемики утихла. Жизнь выдвинула на первый план проблему, действительно являющуюся коренной и существенной для теории и действительно животрепещущую. Это—исследование природы искусства, его сущности и значения. К ней-то и обратилось большинство исследователей, признав тем самым, что главная задача эстетики — изучение общих особенностей искусства.

В ряде фундаментальных трудов: в книге «Основы марксистско-ленинской эстетики», являющейся первым опытом систематизированного изложения проблем научной эстетики, в монографии А. Егорова «Искусство и общественная жизнь», в книгах Н. Шамоты «Художник и народ», Я. Эльсберга «О бесспорном и спорном» и в некоторых других работах советских ученых—развивается и конкретизируется применительно к художественной практике социалистического реализма марксистско-ленинская концепция искусства как отражения, познания действительности. Принципиальное значение таких работ станет особенно очевидным, если учесть, что вся современная буржуазная эстетика направлена против реализма в искусстве, против правдивого образного познания жизни, ее закономерностей художником.

Развенчивая миф о «чистой красоте», о независимости искусства от «утилитарных интересов», а проще— от запросов живой современности, от жизни народа, советские эстетики страстно обосновывают органическую, неразрывную связь искусства с действительностью. В ее образном познании, отражении они усматривают эстетическую силу искусства, его неувядаемую прелесть.

Жизненная правда— источник и коренная предпосылка художественности: вот основная идея, которую наши философы развивают применительно к новому историческому опыту. Подчеркнем — развивают, а не только повторяют. В частности, они пытаются ответить на крайне актуальный в практическом отношении вопрос: как соотносятся правда жизни и правда искусства. В этой связи принципиальное значение имеет мысль о художественной правде как образном открытии. Так, в «Основах марксистско-ленинской эстетики» сказано следующее: «Реалистическое художественное обобщение жизни всегда есть раскрытие, открытие, выявление правды, которая скрыта в самой жизни, ее логики, ее глубинных закономерностей, общего и существенного в ней. Не символизация абстрактной всеобщей идеи, не иллюстрирование ее индивидуальным примером, конкретным обликом, а выявление всеобщего в индивидуальном и через индивидуальное — таков принцип реализма».

Эта мысль теоретически закрепляет то, что в поисках советских художников сегодня является, пожалуй, самым главным. Дело в том, что становление коммунистического общества, новой морали, нового человека выдвигает перед художниками проблему поэтического, образного воссоздания характеров и обстоятельств, которых не знала да и не могла знать ранее история человеческого общества. Именно на этом пути добился столь выдающихся успехов такой замечательный художник кино, как Г. Чухрай, фильмы которого потрясли мир поэтическим изображением советского человека.

Стремясь активнее помочь практике, советские эстетики развивают и углубляют идею «художественного открытия». Так, Я. Эльсберг в книге «О бесспорном и спорном» наряду с другими вопросами эстетической теории исследует проблему новаторства советского искусства. Он подчеркивает, что новаторское продолжение классических традиций заключается вовсе не в том, чтобы творить людей, п о х о ж и х на классических героев. «Задача заключается в том,— пишет он,— чтобы «открыть» человека с в о е г о времени; но его образ должен одновременно стать открытием еще небывалого в искусстве способа

художественного ви́дения. Образ человека нового наступившего исторического периода должен быть новой художественной мыслью, новой и по содержанию, и по форме».

В книге А. Караганова «Характеры и обстоятельства», посвященной актуальным проблемам драматургии социалистического реализма, делается интересная попытка проанализировать творческий опыт советских художников-новаторов, смело преодолевающих груз обветшавших традиций и последствия теории бесконфликтности.

А. Караганов раскрывает антиэстетическую сущность схем-скелетов: «новатор против консерватора», «зазнавшаяся личность (председатель колхоза, ученый, директор завода и т.д.) и коллектив, исправляющий ее», «новый производственный метод и укоренившиеся предубеждения, мешающие его своевременному внедрению». Автор подчеркивает, что обстоятельства действований наших героев должны быть, как и их характеры, образным открытием. В связи с этим А. Караганов обращает особое внимание на подлинную примету новаторства советской драматургии — раскрытие общественных взаимоотношений героя.

Тот, кто следит за практикой нашей художественной кинематографии, не может не отметить одного обстоятельства: полнота в изображении общественных отношений личности, ее связей с коллективом порою оборачивается бездейственностью героя, его пассивностью. А. Караганов справедливо обращает на это внимание художников (и прежде всего — драматургов). Он пишет: «В процессе художественного воплощения образа нового человека советский писатель неизбежно сталкивается с таким противоречием: чтобы быть до конца правдивым, он должен показать полноту общественных связей своего героя, многогранность и силу его зависимости от общества и одновременно раскрыть, на что же способен этот герой в самостоятельном действии». Автор уделяет много внимания анализу тех образов, которые характеризуются этой самостоятельностью действия, активностью, столь присущей советскому человеку сегодня.

Усматривая в образном открытии правды жизни эстетическое своеобразие искусства, наши ученые критикуют всяческие попытки увести теорию от этой плодотворной позиции. А такие попытки порой имеют место. В частности, некоторые авторы выступают с критикой известного положения Белинского о том, что различие искусства и науки вовсе не в содержании, а в способе обрабатывать данное содержание. Не осмыслив утверждения В. Г. Белинского в общем контексте его работ, отдельные эстетики (в частности, М. Каган в статье, опубликованной в сборнике «Вопросы эстетики» № 3 за 1961 г.) приписывают ему... отрицание своеобразия искусства! И прав Б. Рюриков, который писал на страницах журнала «Коммунист», что Белинский «не только не отрицал, а всячески подчеркивал, что искусство имеет свою сферу исследования, свои способы познания и отображения действительности, свои особенности воздействия на ум и сердце человека. Эта материалистическая точка зрения не может быть подвергнута сомнению. Когда марксистская эстетика говорит, что содержанием искусства является действительность, творчески преломленная и отраженная в свете определенных общественно-эстетических идеалов, она раскрывает и объективное значение и эстетическое своеобразие произведений искусства».

Интерпретация художественной правды как существенного признака искусства, его эстетического качества подводит наших теоретиков к другой не менее важной проблеме, поставленной на повестку дня опять-таки художественной практикой. Это — проблема самобытности художника, его, авторского, ви́дения мира. Известно, что искусство является особой формой, способом идейно-эмоциональной оценки жизни, или, как иногда говорят, сферой утверждения эстетического идеала. Сила искусства — в утверждении больших, общественно значимых, высоких гражданских идеалов.

Однако как утверждаются эти идеалы подлинными художниками? Что характеризует истинное, вдохновенное творчество больших мастеров?

Отвечая на эти вопросы, авторы трудов по эстетике вполне справедливо сосредоточивают наше внимание на проблеме творческой оригинальности. В частности, значительное место этой проблеме уделено в книге А. Егорова «Искусство и общественная жизнь».

А. Егоров критикует идеалистические взгляды, противопоставляющие жизненную правду в искусстве оригинальности художественного творчества. Он показывает объективный социальный смысл точки зрения буржуазных теоретиков на художественную правду, критерием которой провозглашается не соответствие художественных образов действительности, а интенсивность и глубина самоанализа чувств, эмоций, ощущений самого художника.

Автор справедливо отмечает, что истинная оригинальность и искренность художника не противоречат жизненной правде, а предполагают ее как коренную предпосылку художественного обобщения. «Оригинальность в искусстве,— пишет он,— предполагает умение видеть и полнокровно изображать новые стороны в явлениях действительности, в жизни народа, тенденции развития, борьбу за передовые тенденции. Оригинальность чужда эмпирическому, натуралистическому изображению мелькающих на поверхности событий, смакованию отрицательных явле-

ний». Здесь не грех напомнить, что именно подобное, критикуемое А. Егоровым ошибочное понимание оригинальности творчества проявилось в практике тех художников, которые подменили большую гражданскую тему нашего искусства в своих произведениях коллекционированием различных темных, отрицательных сторон действительности.

Мы ограничиваемся краткой характеристикой основных идей, развиваемых ныне большинством советских эстетиков, полагая, что более детально творческие работники кино с ними познакомятся по первоисточникам. Нам же важно подчеркнуть, что своеобразие искусства, критерий художественности и другие проблемы решаются в соответствии с исторически выработанной диалектико-материалистической концепцией искусства как особой формы познания.

ЗА ПЛОДОТВОРНЫЙ ПОИСК

Особенность эстетики как науки заключается в том, что она дает не только определенную сумму объективных знаний, но и конкретно-историческую, порожденную эпохой концепцию художественно прекрасного. Критикуя Буше и Фрагонара за отступления от верности натуре, за плохой вкус, Дидро утверждал творчество Шардена и Грёза. Высмеивая романтизм как «идеальное искусство» и провозглашая идеалом жизнь, действительность, а не абстрактное представление о совершенстве, В. Г. Белинский отстаивал и объяснял не «искусство вообще», а реалистическое искусство. Цель наших исследований искусства — теоретическое утверждение социалистического реализма как нового, высшего этапа художественной культуры.

Именно эту цель и следует всегда иметь в виду, рассматривая общие проблемы искусства. Ведь та или иная концепция, получив распространение, сразу же становится как теоретической платформой определенного круга художников, так и методологическим принципом художественной критики в ее оценках отдельных явлений искусства.

В последние годы в нашей эстетической литературе уделяется значительное внимание анализу своеобразия искусства в ряду других общественных явлений. Но поиск этого своеобразия привел некоторых ученых к выводу об абсолютном эстетическом предмете, качества, свойства которого и обусловливают эстетическое достоинство художественного произведения. Сторонники подобной концепции полагали, что таковым является человек. Однако практика искусства это не подтверждала: существуют целые области художественного творчества, для которых человек не является предметом отражения (архитектура, декоративно-прикладное искусство; такие жанры, как натюрморт, пейзаж, анималистическая живопись и т. д.), тем не менее они бесспорно обладают эстетическим качеством. Как мы видим, «абсолютный эстетический предмет» ничего не объясняет.

Казалось бы, что тупик, в который завела теоретиков предвзятая точка зрения, далекая от художественной практики, должен был бы побудить их к поискам иных, более плодотворных путей. Но обаяние схемы было столь велико, что ряд эстетиков продолжал искать новые аргументы в ее защиту. Так были произнесены магические слова «эстетическое свойство». С ними мы встречаемся в книге Л. Столовича «Эстетическое в действительности и в искусстве», не лишенной интересных наблюдений и выводов. Но с основной идеей книги нельзя, на наш взгляд, согласиться.

Предмéтом художественного познания, утверждает автор, «являются эстетические свойства действительности». Художник должен найти их в жизни и воспроизвести. А какова же природа этих «эстетических свойств»? Ведь важно не только определить предмет искусства, но и раскрыть художникам его эстетическую значимость. Увы, ни Л. Столович, ни его последователи ничего, кроме общих фраз о трагическом, комическом, возвышенном как эстетических свойствах жизни, сказать не могут.

Хотелось бы обратить в этой связи внимание на две работы, убедительно выявляющие несостоятельность теории «эстетических качеств». Одна из них — статья профессора Я. Эльсберга «Схоластические концепции» («Вопросы философии», 1961, № 1). Критикуя сторонников теории «эстетических свойств», автор справедливо подчеркивает, что «они, играют, жонглируют категориями, терминами, уповая на то, что жизнь и искусство покорно подчиняются этим «видимостям». Не познание действительности и человека во всем их богатстве, а схоластическое и, разумеется, иллюзорное сведение всего богатства действительности к эстетическим категориям становится содержанием таких работ».

Схематизм, предвзятость этой теории убедительно раскрывает и другая работа — книга Г. Поспелова «О природе искусства». В ней справедливо отмечается, что апелляция к абстрактным эстетическим свойствам действительности дает лишь иллюзию истолкования специфики искусства. «...Эстетические свойства действительности и эстетические свойства произведений искусства, — пишет автор, — явления различного порядка. И выводить вторые из первых — значит не определять специфические особенности искусства, а, наоборот, лишать искусство его специфики. Последнюю же надо искать прежде всего в содержании искусства, а затем уже, в связи с этим, — в его предмете или его форме».

Однако в истолковании особенностей искусства и прежде всего его содержания в книге Г. Поспелова, на наш взгляд, есть одна неточность. Ее следует рассмотреть поподробнее, ибо в практике нашего киноискусства она довольно активно бытует.

Г. Поспелов разделяет общественное сознание на две области, именуемые им «знанием» и «идеологическими взглядами». «Знания»—это осмысление человеком объективных общих, существенных, закономерных свойств, процессов, отношений в жизни природы и общества. «Идеологические взгляды» — это идейное утверждение или отрицание определенного общественного строя, обоснование или критика всей системы общественных отношений.

Наука накопляет, проверяет и систематизирует знания. Искусство же «существенно отличается от науки по своему содержанию и общественному значению. Его основным значением является не накопление и систематизация знаний, но отражение и воспроизведение жизни в ее идеологическом осознании и оценке».(Разрядка моя.—*В. Р.*).

Попытаемся применить вывод Г. Поспелова к анализу реальных фактов, в частности произведений киноискусства последних лет. Не скроем — мы сразу же попадем в то затруднительное положение, которое хорошо известно профессиональным критикам. Оценивая эстетические достоинства тех или иных фильмов, они, естественно, в первую очередь стараются осмыслить их содержание. И порою оказывается, что идейное («идеологическое») содержание некоторых лент не вызывает никаких сомнений, а от искусства их отделяет целая пропасть. Мы не усомнимся в идейной направленности таких фильмов, как «Твое счастье» или «Наследники», но вряд ли кто-либо возьмет на себя смелость утверждать, что они художественно совершенны!

Спору нет — идеологический фактор, идейность, является весьма и весьма существенным признаком искусства, его специфики. Еще Г. В. Плеханов неопровержимо обосновал органическую взаимосвязь идейности и художественности.

Но, очевидно, не единым «идеологическим» содержанием прельщает нас подлинное искусство, но и «знанием», тонкими наблюдениями художника, правдой характеров и чувств, верной картиной социальной и индивидуальной жизни. То есть всем тем, чего нет в структуре художественного содержания фильмов, созданных как образные иллюстрации правильных идей. И не случайно великие мыслители прошлого, стремясь выявить своеобразие содержания искусства, подчеркивали органическую неразрывность двух его сторон: правдивого познания жизни и ее оценки с позиций эстетического идеала.

Думается, что интересы практики советского искусства, идейная борьба с модернизмом, с реакционной буржуазной художественной культурой требуют верности этому пути, который проложили великие материалисты прошлого, страстные поборники реалистического искусства (ратуя за верность истинам эстетики, мы далеки от мысли канонизировать их!).

СОВРЕМЕННОСТЬ И СОВРЕМЕННОЕ

Приведем лишь один пример, показывающий, как велика ответственность теоретиков за те выводы, которые они делают. В последнее время много говорят о современном в искусстве, о новом, о художественном прогрессе. И это, конечно, не случайно.

Наивная вера в неизменность искусства, в «вечный», «абсолютный» характер художественной красоты и ее принципов — удел старых эстетических теорий. XIX, а тем более революционный XX век окончательно внедрили в эстетическое сознание мысль о закономерности художественного прогресса. Ее подкреплением и подтверждением служат бурные преобразования искусства, совершающиеся буквально на глазах. Так, теперь все более и более отчетливо вырисовывается историческое значение кинематографа как доминанты в системе искусства XX века, как того определяющего вида художественного творчества, которое оплодотворяет своими выразительными особенностями большинство других видов искусств.

Кстати, некоторые эстетики отрицают ведущее положение кинематографа. Они полагают (как это делает, например, А. Зись в своей интересной книге «Лекции по марксистско-ленинской эстетике»), что вообще о ведущем положении того или иного искусства можно говорить лишь применительно к эпохе досоциалистической. «В коммунистическом обществе неравномерность развития искусств существовать не будет. Поэтому нельзя считать, что при коммунизме будет «главное» искусство и искусства второстепенные. Всестороннее развитие человеческой личности предполагает и всестороннее удовлетворение всех ее художественных потребностей». С этих позиций автор критикует высказывание кинорежиссера М. Ромма о том, что кинематографу суждено стать ведущим зрелищным искусством эпохи коммунизма.

Спору нет, при коммунизме не будет «второстепенных» видов искусства. А. Зись прав, отстаивая будущность театра (при этом он исходит из эстетических потребностей человека). Но ведь «ведущий» и «главный» — разные понятия. И можно ли теперь сомневаться в том, что кинематограф бесспорно уже занимает ведущее место в художественной культуре нашего общества как по количеству обслуживаемого населения (а ведь это миллиарды зрителей ежегодно!), так и по воздействию на другие виды искусства.

Нельзя не заметить, например, кинематографичности вúдения у многих современных писателей, «монтажности» организации сценического действия рядом драматургов и режиссеров театра. Высказывание М. Ромма и побуждает исследовать действительное место кинематографа «в ряду равноправных ему зрелищных искусств» («Искусство кино», 1959, № 11, стр. 117).

Идея развития, изменения искусства ныне столь аксиоматична, что всерьез обосновывать ее нет нужды. Гораздо важнее разобраться в тенденциях этого развития, дабы поддержать то, что знаменует собой подлинно новое в художественной сфере. Именно эту цель, по-видимому, преследуют те искусствоведы, художники и критики, которые в последнее время настойчиво ставят вопрос: что такое современное искусство? Нет необходимости оспаривать правомерность подобной постановки вопроса. Его решение поможет всем нам еще и еще раз обосновать плодотворность, жизненность тех принципов, на которых зиждется социалистическое искусство.

К сожалению, некоторые авторы (бесспорно, имея самые благие намерения и побуждения) выступают сейчас в нашей печати с утверждениями и выводами о характере современного искусства, которые не только ошибочны в теоретическом плане, но и таят в себе опасность для практики. Я имею в виду высказывания тех товарищей, которые ищут единый современный стиль искусства XX века.

В этом плане выступили с рядом статей об искусстве А. Гастев и писатель Ю. Нагибин. Под флагом «современного стиля» развивалась дискуссия «Режиссура и современность» на страницах журнала «Театр» в 1960 году. О том, что именно на такой позиции стоит и редакция журнала, свидетельствует итоговая статья. В ней говорится: «Современность — это еще и поиски формы, поиски стиля, формирующегося на наших глазах как стиль современности. Это сложнейшая эстетическая взаимосвязь «идей времени» и «форм времени» («Театр», 1960, № 12).

В теории кино и кинокритике идея «современного стиля» не получила (по-видимому, в силу глубокой реалистической сущности кинематографа как искусства, его исключительной «сопротивляемости» формальному изыску) сколь-либо заметного развития. Но не исключено, что и здесь возможна дань моде.

Попробуем разобраться в аргументах сторонников «единого стиля эпохи». Справедливо полагая, что формы искусства столь же динамичны, как и его содержание, они рассматривают историческое движение художественной культуры как единый, недифференцированный поток.

Увлекаясь общими «технологическими» чертами эпохи — ее динамизмом, ритмом, научно-техническим пафосом, — они забывают о социальной обусловленности искусства, о выражении в нем разных идейных, классовых устремлений. Наивность исходной теоретической посылки приводит их к странному выводу о существовании единого стиля времени, эпохи. Последовательно развивая идею «единого стиля», они стараются нащупать его формальные признаки. Таковыми провозглашаются динамизм, экспрессия, лаконичность.

В жестких рамках журнального обзора нет возможности выступить с развернутой критикой взглядов сторонников концепции «единого стиля». Очевидно, следовало бы показать, что эта внешне привлекательная идея затушевывает непримиримость прогрессивного и реакционного искусства современности. Стоило бы также подумать и о том, что формальные атрибуты этого стиля —лаконизм, динамизм, экспрессивность — отнюдь не являются монополией XX века. Любой мало-мальски искушенный в истории искусства человек справедливо укажет на роспись краснофигурных античных ваз середины V века до нашей эры и фрески Помпеи, на мексиканские «смеющиеся» фигурки из Тотонака и графику Гойи и т. д.

Любопытная деталь: зачастую поборники единого стиля апеллируют к практике искусства капиталистических стран — искусства прогрессивного, а не реакционного, но все же вызванного к жизни совершенно иной социальной средой, атмосферой, чем та, которая характерна для социалистических стран. Отсюда и печатные и «фольклорные» призывы заимствовать его эстетический опыт. Вот тут-то и выступает со всей очевидностью формалистичность идеи «единого современного стиля».

Наша эстетика в свое время убедительно обосновала с о д е р ж а т е л ь н о с т ь категории стиля. Заимствуя внешние формы, структурные особенности искусства, бытующего ныне в капиталистических странах, художники невольно приходят к смещению идейных акцентов при отражении нашей действительности в этих формах. Поучительный урок тому — неудачная попытка образный строй неореализма, рожденного критическим неприятием буржуазного мира, перенести в фильмы о советском человеке. Об этом написано и сказано много правильного.

К формальному заимствованию невольно призывают и те, кто полагает, что фильмы художников «новой волны», разрушающие традиционные принципы организации драматического действия, знаменуют собой стиль кинематографа шестидесятых годов. Мы отнюдь не хотим поставить под сомнение эстетическое качество этих фильмов, а тем более тех приемов кинематографической образности, которые найдены их созидателями. Ведь сам по себе прием ни плох, ни хорош. Все зависит от его использования в художественном целом — в произведении. Но прин-

ципиально недопустимо считать современной форму «образного потока», а архаичной — четкое драматическое, сюжетно организованное и разработанное повествование. Успех «Баллады о солдате» опровергает, на наш взгляд, идею исчерпанности канонической драматической структуры.

Кстати, о понимании этой структуры. У нас ее порою связывают с отчетливо выраженным внешним действием. Причину подобного взгляда на драму хорошо раскрыл В. Ярхо в статье «Образ человека в греческой литературе и история реализма» («Вопросы литературы», 1957, № 5). Он писал: «У нас принято переводить термин «драма» словом «действие», хотя если говорить о действии в физическом смысле, то его гораздо больше в одной песне «Илиады», чем во всех трагедиях Эсхила, вместе взятых. В отличие от других греческих глаголов, обозначающих действие как направленное к определенной, конкретной, практической цели, глагол «дран», от которого происходит «драма», обозначает действие как проблему, охватывает такой отрезок времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор».

Стоит, по-видимому, подумать о широте возможностей, заложенных в драматической форме, которая, конечно, отнюдь не является препятствием на пути прогресса кино. Не следует только понимать эту форму узко, в плане внешнего, «физического» драматизма, к которому обычно склонны сценаристы-ремесленники.

И эти возможности прекрасно раскрывает советский кинематограф. Ему свойственны как динамическая действенность, так и тонкий драматизм движений, диалектики человеческой души (вспомним хотя бы поэтический фильм «Сережа»!), как обостренная ситуационность, так и психологизм. «Секрет» его успехов не в формальном изыске ради очередной моды, а в неразрывной связи с современностью, с тем новым миром человеческих отношений, которых не знало, да и не могло знать старое искусство!

Н. С. Хрущев в статье «К новым успехам литературы и искусства» пишет: «Нам нужны такие талантливые, яркие книги, которыми люди зачитывались бы, нужны такие фильмы, которые люди смотрели бы с удовольствием, нужна такая музыка, которую слушать было бы наслаждением».

Содержание большое и общественно значимое, постановка гражданских проблем, правдивое отражение жизни — вот что в первую очередь делает произведение искусства интересным и современным, захватывающим и страстным. Формальный же изыск, даже обостряющий интерес зрителя, бесплоден, ибо, в конечном счете, он представляет собой эрзац искусства.

ДЕЖУРНОЕ «НО»

Не только практика иногда отстает от эстетики, но и эстетика еще отстает от практики! Она не дала ответа на целый ряд вопросов, которые волнуют художников сегодня. Так, например, в былые времена разрыв с обществом, вызов ему мог быть объектом утверждения героического начала. Ныне же такой разрыв приобретает иной смысл, ибо свидетельствует о крахе личности, о ее разложении как индивидуального воплощения всего старого, отживающего. Какие же эстетические возможности заключены в гармоническом единстве личности и общества при коммунизме? Как влияют они на характер конфликта в искусстве?

Наша эстетика крайне робко обобщает те новые эстетические закономерности, которые намечаются в творческой практике. Она...

Впрочем, лучший судья практической ценности эстетических формул и выводов — художник. И кому, как не ему, судить о том, что следует решить теоретически.

ЛИТЕРАТУРА

Батракова С., О природе идейности искусства, «Искусство», 1960.

«Вопросы эстетики», Сборники, № 2—4, «Искусство», 1959—1960.

Днепров В. Д., Проблемы реализма, «Советский писатель», 1960.

Егоров А. Г., Искусство и общественная жизнь, «Советский писатель», 1959.

Зись А. Я., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ВТО, 1960.

Караганов А. В., Характеры и обстоятельства, «Советский писатель», 1959.

«Основы марксистско-ленинской эстетики», Госполитиздат, 1960.

Поспелов Г., О природе искусства, «Искусство», 1960.

Разумный В. А., О природе художественного обобщения, Соцэкгиз, 1960.

Столович Л. Н., Эстетическое в действительности и в искусстве, Госполитиздат, 1959.

Тасалов В., Эстетика техницизма. Критический очерк, «Искусство», 1960.

Шамота Н. З., Художник и народ, «Советский писатель», 1960.

Эльсберг Я. Е., О бесспорном и спорном, «Советский писатель», 1959.



Многие работы польских кинодокументалистов привлекают к себе самое пристальное внимание. Лучшие польские документальные фильмы, такие, например, как «Музыканты», «Рождение корабля», «Два лица бога», отличаются своей изобретательностью, остротой постановки тем, живостью.

Ниже мы публикуем статью польского критика Мечислава Валясека, который делится своими мыслями о развитии документального кино в народной Польше.

МЕЧИСЛАВ ВАЛЯСЕК

Летописцы жизни

О польском документальном фильме

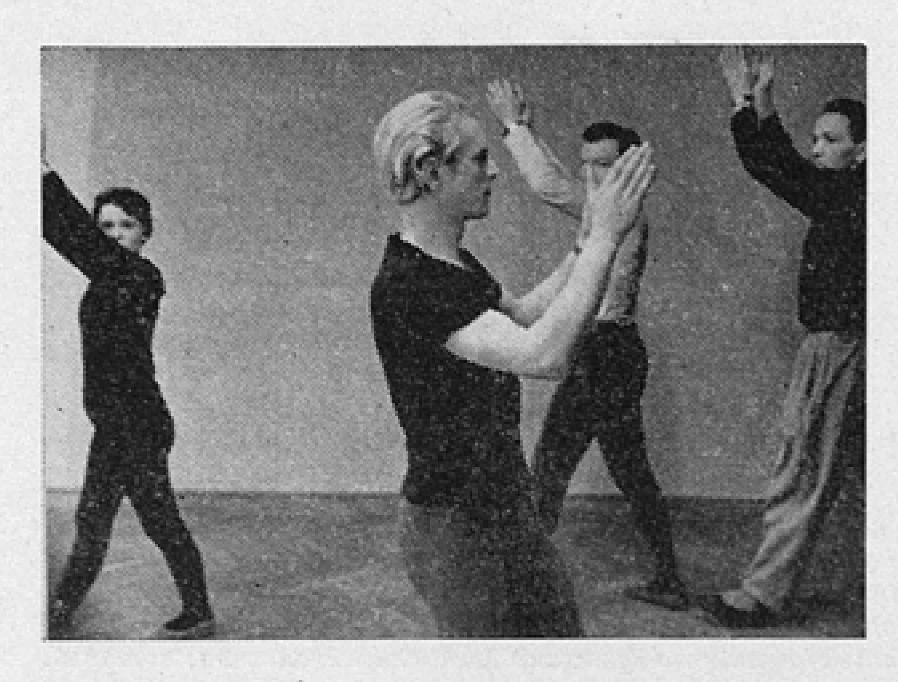
Мастера польской документальной кинематографии одержали за последние годы ряд побед на международных конкурсах и фестивалях короткометражных фильмов. Это является одним из свидетельств большого познавательного значения многих польских документальных фильмов, их высоких идейно-художественных достоинств.

Польские документалисты откликаются на процессы, происходящие в жизни общества, смело выступают против отдельных нездоровых, теневых сторон сегодняшней польской действительности. Они непосредственно участвуют в строительстве социалистической страны, запечатлевают на кинопленке ее образ гораздо точнее, чем это возможно в любом другом виде искусства.

У польской документальной кинематографии есть богатые и точно определившиеся традиции, она располагает опытными творческими кадрами. Польская документальная школа, как ее часто теперь называют, возникла не сразу, а в результате многолетних опытов и исканий, успехов и серьезных поражений. Немалое влияние на характер и стиль нашего документального фильма оказали лучшие традиции довоенного периода (единственные в польской кинематографии). С первых дней существования народной Польши в нашем документальном кино работали люди, сознающие политическое и социальное назначение искусства, члены довоенного прогрессивного объединения кинорежиссеров и критиков «Старт». Именно они — Александр Форд, Ежи Боссак, Станислав Воль, Владислав Форберт и другие — организовали первую после освобождения киногруппу, из которой выросла польская кинематография.

Еще на советской земле в 1943 году при польской армии, формировавшейся в Сельцах (на Оке), возникла под руководством Александра Форда и Ежи Боссака так называемая киногруппа Войска Польского, которая при помощи московской Центральной студии документальных фильмов снимала первую фронтовую хронику. Так появился еженедельный киножурнал «Борющаяся Польша» — единственная в своем роде летопись боевого пути польского солдата, прошедшего бок о бок с Советской Армией от Ленино до Берлина, и документальные фильмы: «Битва под Ленино», «Присягаем польской земле», «Битва за Колобжег», «Разгром Берлина». Эти фильмы пользовались большим успехом, зрители видели в них наглядное доказательство возрождения польской государственности. Именно тогда у польских документалистов родилось творческое, взволнованное отношение к своему труду, именно отсюда идут горячие поиски самой лучшей и наиболее действенной выразительной формы — поиски, подсказанные постоянной заботой о зрителе. Именно с того времени и определилось сочувственное и очень активное отношение зрителей к фильмам, выпускаемым Варшавской студией документальных фильмов.

Кинематография народной Польши прошла уже довольно долгий путь: восемнадцать лет — срок



«В кругу тишины»

немалый. За эти годы в развитии польского документального фильма наблюдалось несколько этапов. В каждом из них были и свои удачи и свои потери. Мне кажется несправедливым видеть одни только отрицательные стороны периода 1949—1954 годов, так же как усматривать одни только успехи во второй половине пятидесятых годов. Взаимозависимость сменяющихся этапов очевидна и полна глубокого значения; каждая неудача служила стимулом для новых исканий, для иного подхода к материалу, более убедительного и более непосредственного.

В течение первого периода помимо уже названных документальных фильмов о войне были созданы интересные фильмы о восстановлении («Строим Варшаву» режиссера Станислава Урбановича, «Па-Фа-Ваг»—о работе вроцлавского вагоностроительного завода). Тогда же появились и фильмы, в которых ярко проявилась индивидуальность постановщиков («Наводнение» режиссера Ежи Боссака, «Варшавская сюита» режиссера Тадеуша Макарчинского, «Шахта» Наталии Бжозовской, «Последний партейтаг в Нюрнберге» Антони Богдзевича, «Мой город» Войцеха Хаса). Затем наступил период, когда линия развития польской документальной кинематографии пошла вниз. Нужно было переходить к проблематике мирной жизни, что требовало, разумеется, иных методов наблюдения, сбора материала и его оформления. Нужно было вторгаться в новые области действительности, искать, пробовать, экспериментировать. Как известно, такие процессы не терпят спешки, каждому автору нужна известная самостоятельность в поисках, нужны свои, индивидуальные приемы. Отрицательное воздействие на развитие польской кинематографии оказали также административный нажим, настойчивые требования немедленного создания шедевров социалистического реализма, понимаемого очень узко, догматическое толкование понятия социального заказа. В результате появились произведения слабые в художественном отношении и тем самым идейно неполноценные.

Однако даже и в тот период наряду с наспех состряпанными, чисто «фасадными» картинами (как, например, «Дети в народной Польше» или так называемые «конституционные плакаты», поставленные по всем правилам схемы) появилось несколько интересных произведений, в которых нашли отражение передовые общественные тенденции постановщиков. Это «Большой выгон» Станислава Мозджеьского, «Варшава» Людвика Перского, три фильма Анджея Мунка: «Слово железнодорожника», «Воскресное утро» и поставленный им совместно с Витольдом Лесевичем фильм «Звезды должны гореть» — о горняках и их работе в шахте.

Скажут, что таких картин было мало. Верно. Но именно этот период оказался весьма поучительным для польских киноработников: перед ними возникли новые темы, открылись новые возможности использования языка кино. Фильмы периода 1949—1954 годов родились на волне больших дискуссий о новой роли искусства, и лучшие из них внесли чрезвычайно важный вклад в польскую кинематографию: они утверждали величие человека труда и творения его рук.

Следующий период ознаменовался претворением накопленного опыта на практике. Документалисты с большой горячностью берутся за общественно важные вопросы, используют великолепный фактический материал, добиваясь подчас сильного воздействия на зрителя. В эти годы мы наблюдаем естественную реакцию на предыдущий этап развития кинематографии, для которого было характерно известное приукрашивание, схематизм, притупление критического чувства. Из дискуссий по поводу существенных, но не отраженных в искусстве проблем возникли фильмы так называемой «черной серии»: о безнадзорной и сбившейся с пути молодежи («Внимание, хулиганы» — режиссеры Ежи Гофман и Эдвард Скужевский; «Люди с пустыря» — режиссеры Казимеж Карабаш и Влодимеж Слесицкий), о проституции («Параграф ноль» — режиссер Влодимеж Боровик), об алкоголизме («Дети обвиняют»), о грубых просчетах в строительстве и экономике («Варшава, 56» — режиссеры Ярослав Бжозовский и Ежи Боссак, «Городок» — режиссер Ежи Зярник). В создании этих фильмов сказалось стремление киноработников активно участвовать в жизни, высказывать свое мнение относительно весьма важных и актуальных общественных процессов.

Говорят, что проблемы, затронутые в фильмах «черной серии», были взяты односторонне, что

в них было чрезмерно много критиканства. Упрек этот основателен. Объяснить это можно молодостью большинства документалистов, авторов «черной серии», потерявших чувство перспективы. Молодых постановщиков увлекли общественные и художественные возможности короткометражного фильма.

Отсюда резкий, наступательный тон поставленных ими фильмов, возбужденный, громкий голос— чтобы все слышали,—голос, в котором больше расчета на ораторские эффекты, чем рассудительного анализа и вытекающих из него выводов. Так или иначе, но в результате документальный фильм оказался в центре внимания критиков, деятелей кино и зрителей.

Только в следующий период, то есть с конца 1957 года, в документальной кинематографии наступает пора зрелости, трезвой, правильной оценки явлений общественной жизни. Новый этап отмечен необычайным разнообразием тематики и выразительных средств, становлением многих ярких творческих индивидуальностей. Документальная кинематография складывается из нескольких широко представленных направлений, точнее обозначается национальный характер «искусства фактов». На экранах страны появляется все больше и больше картин, выпущенных студией документальных фильмов, причем резко возрастает количество выдающихся произведений и все меньше становится слабых.

Попытаемся выделить основные тематические направления, характерные для этого периода. Конечно, такая классификация неизбежно будет несколько схематичной и в полной мере не отразит того, что происходит ныне в польской документальной кинематографии.

На первый план выдвигается документальная публицистика, обращенная прежде всего к гражданским чувствам зрителей, борющаяся за решение тех или иных конкретных общественно важных вопросов. Фильм «Остров великой надежды» Богдана Порембы рассказывает о детях, больных костным туберкулезом и находящихся на излечении в санатории; «Дом старых женщин» Яна Ломницкого описывает жизнь в пансионе для престарелых. Обе картины, положившие начало этому циклу, объединяет необыкновенная зоркость взгляда их авторов, а также простота и чрезвычайная впечатляемость кинематографических средств. Сходство этих произведений с другими фильмами того же цикла определяется прежде всего сходностью позиций постановщиков по отношению к общественным темам. В первую очередь следует назвать такие фильмы, как «Почему?» режиссера Люциана Янковского—о несчастных случаях на дорогах; «Здравствуй, Родина» режиссера Ежи Зярника—о проблемах репатриации поляков; «Город на островах» режиссеров Ежи Дмовского и Яна Косинского — о необходимости рациональной застройки центра Варшавы; «Одни на свете» Дануты Галладин—о детских домах; «Мы любим детей» Ежи Зярника—о судьбах детей, чьи родители подвержены алкоголизму; «С пятого на десятое» Ежи Дмовского— забавное изображение статистических данных о развитии страны и естественном приросте населения; «Два лица бога» Ежи Гофмана и Эдварда Скужевского—о религиозной секте, недавно возникшей в Силезии. Для всех фильмов этого цикла характерны лаконичность языка и отказ от словесного комментария; кинематографическую выразительность придают этим картинам их зрительные образы и монтажное построение. Авторы, примыкающие к этому направлению, показывают важные факты, но не пытаются их прямо обобщить; они стремятся лишь привлечь к ним общественное внимание, побудить к действию.

В тесной взаимозависимости с этим направлением находятся и другие публицистические фильмы. Среди них интересный по своему контрапунктическому построению (кадры из старой хроники на фоне популярных мелодий) фильм Тадеуша Макарчинского «Жизнь прекрасна» — об угрозе атомной катастрофы. Ту же проблематику, хотя и с помощью другой техники (документальный фильм, смонтированный с мультипликационными вставками), затрагивает Людвик Перский в картине «Конец или начало». К этому же публицистическому направлению относятся: «Путь» Гофмана и Скужевского, поставленный к сороколетию Коммунистической партии Польши, фильм, показывающий историю Польши на фоне рабочего движения; «Направление—социализм» режиссера Ежи Зярника — о социалистическом строительстве страны; «Дневник его высочества» режиссера Яна Косинского—о вреди-

«Два лица бога»





«Гута, 59»

тельской деятельности одного семейства магнатов, последний представитель которого написал саморекламные воспоминания, не имеющие ничего общего с правдой; «История одного закона» — о том, как отразился в национальной экономике один из основных законов, принятых народным сеймом.

Очень богато и тематически разнообразно представлено направление, повествующее о труде людей, изменяющих экономический облик страны. Интерес к простому человеку и его труду характерен для фильмов режиссера Яна Ломницкого. Назовем прежде всего его цикл, посвященный Новой Гуте: «Эта третья» — о работе третьей доменной печи; «Рождение города» — забавный отчет о строительстве жилых поселков комбината, из которых возник город Новая Гута; «Гута, 59» — репортаж, показывающий панораму прославленного металлургического завода под Краковом; «Сталь» — вдохновенное описание работы сталеваров. Упомянем и другие фильмы этого автора: «Сталемостовики» — очерк о труде рабочих на сборке мостов и «Рождение корабля» — поэтический репортаж о судоверфи. Сейчас Ломницкий работает над новым фильмом, рассказывающим об изменениях, происходящих в экономике страны. Обращаясь к столь, казалось бы, малоэффектному материалу, как промышленные объекты, этот художник умеет показать живописную и поэтическую красоту промышленного пейзажа, пользуясь при этом только специфическими средствами кино, без помощи литературного комментария.

К этому же циклу фильмов относятся: «Большой дом, полный движения» Влодимежа Помяновского — об одном из варшавских универсальных магазинов; «Например, Колобжег» Ядвиги Глюцинской — о планах развертывания строительства Колобжега, четвертого польского порта на Балтике; «Жизнь вернулась в Бещады» Александра Минорского — о благоустройстве южной части страны; «Испытатели» Гелены Амираджиби — о работе летчика-испытателя.

Широко представлен в документальной кинематографии и бытовой репортаж. Это хроника жизни современного человека, рассказ о его мечтах, нравах и обычаях, ошибках и достижениях, недостатках и положительных чертах. Все это режиссеры показывают в сплетении событий, иногда драматических, иногда комедийных. К лучшим картинам этого цикла относятся «Сувенир с Кальварии» — репортаж о религиозных обрядах; «Ловичская карусель» — бытовые зарисовки с ярмарки в Ловиче; «На ипподроме» — репортаж о конных состязаниях, где показана галерея удачно подсмотренных типов из числа игроков, болельщиков и жокеев; «Сопот, 57» и «Открытка из Закопане» — фильмы о двух популярнейших курортных местностях. Все эти фильмы поставлены неразлучной парой — Гофманом и Скужевским. К направлению бытового репортажа следует также отнести фильмы: «Альпинисты в Татрах» Сергиуша Спрудина — об альпинистской экспедиции и спасательных работах в горах; «Их 459» режиссера Роберта Стандо — о работе народного сейма; «Прогулка по Старому городу» Анджея Мунка — фильм, сочетающий музыкальный эксперимент с панорамой варшавского района Старый город; «Курбан-байрам» Стандо — о религиозном празднике живущих в Польше мусульман; «Никудышная хроника» Макарчинского — киношутка; «Планеристы мира» Ежи Кадена — о планерных соревнованиях; «Среди людей» Влодимежа Слесицкого — о судьбе бездомной собаки; «В кругу тишины» Зярника — о работе балетного ансамбля глухонемых; «Пан Ковальский» Карабаша — об одиноких людях; а также знаменитый фильм того же режиссера «Музыканты» — об оркестре

«Первый класс»



варшавских трамвайщиков—фильм, принесший молодому режиссеру приз «Золотого льва» на Венецианском фестивале и премии в Лейпциге и Оберхаузене. Последняя его работа — «Люди в пути» — рассказывает о цирковых артистах. Сейчас Карабаш снимает фильм о железнодорожниках.

Чрезвычайно богато представлен также жанр зарубежного кинорепортажа: итог путешествий наших документалистов в Гвинею, Гану, Южную Америку, Соединенные Штаты Америки, Канаду, Португалию, Марокко, Италию, Вьетнам, СССР и другие страны. Список картин очень велик. Назовем прежде всего такие произведения, как «Африка, 1960» — цикл фильмов Тадеуша Яворского о вновь возникших государствах; «Варшавянин в Киеве» Людвика Перского, «Бамбук—мой брат» Гелены Леманской и «Марокканские эскизы» Влодимежа Боровика.

Многие документалисты увлечены созданием фильмов о людях искусства. Работа Тадеуша Макарчинского «Кантычка из дерева» рассказывает о скульптурах народного художника Кудлы, «Шопеновский концерт» и «Мазурки Шопена»—плод увлечения режиссера музыкой; «Витражи Добжанского» режиссера Яна Ломницкого—об исчезающем искусстве росписи и обжига церковных витражей; «Мастер Никифор» того же автора—об одном из наиболее интересных народных художников. Примечателен также цикл фильмов о деятелях театра и эстрады режиссеров Людвика Перского и Тадеуша Яворского.

Стоит еще упомянуть и о так называемых «экспериментальных фильмах». Они часто подвергались справедливой критике, так как были рассчитаны лишь на то, чтобы поразить зрителя формальными исканиями. Теперь все чаще авторы рассматривают их как первую пробу, эскиз для осуществления замыслов, которые затем используются в художественном фильме (например, «Прогулка по Старому городу» Мунка, использованная им позднее в «Косоглазом счастье»).

Каждая из названных здесь картин заслуживает отдельного разбора, однако в данной статье я предполагал дать лишь общий обзор, наметить некоторые течения, совокупность которых складывается в понятие «польская документальная школа». Мне хотелось показать ее основные черты: программную антилитературность, активное отношение к действительности, вторжение в жизнь на очень широком фронте, понимание документального фильма как зеркала жизни и одновременно разумного комментария к ней, внимание к насущно важным вопросам, требующим общественного вмешательства и ясности занимаемой позиции. В документальном фильме господствует теперь теплый дружественный тон по отношению к человеку. Документалисты рассказывают о нашей действительности иногда несколько шутливо, иногда иронически, а иной раз с поэтическим вдохновением, со страстью и горячностью, свойственными людям, увлеченным своим делом.



«Путь»

В заключение стоит упомянуть о том, что польская документальная кинематография является в ряде случаев своеобразной школой для мастеров художественного кино. Именно в документальной кинематографии начинали свой путь Форд, Вайда, Мунк, Богдзевич, Поремба и другие. Многие темы, которые сперва были подхвачены документалистами, спустя месяцы или годы возвращаются на экран в художественных фильмах. Если эта взаимозависимость когда-нибудь введет в художественную кинематографию такое же количество современных тем, каким в настоящее время насыщено творчество кинодокументалистов, это будет еще одной крупной заслугой скромного «искусства фактов».

АКИРА ИВАСАКИ

Сегодняшний день японской кинематографии

Письмо из Токио

1960 год был ознаменован в Японии крупным историческим событием—борьбой демократических сил страны против японо-американского «договора безопасности». Стоявшая у власти либерально-демократическая партия, руководимая Киси, прибегала к любым средствам, в том числе и к незаконным махинациям в парламенте, чтобы добиться ратификации этого договора. День за днем в течение трех тревожных летних месяцев сотни тысяч трудящихся непрерывно проводили внушительные демонстрации у здания парламента. Подобно волне, прокатились над всей страной возгласы: «Не допустить заключения договора!», «Долой правительство Киси!». Эта волна привела к тому, что намечавшийся визит президента Эйзенхауэра был отменен. Никогда еще в долгой истории Японии не было такого мощного народного движения.

Этот политический подъем оказал свое воздействие и на японских кинематографистов. До той поры деятели кино, за исключением сравнительно небольшого числа прогрессивных работников, примыкающих к движению независимого кинопроизводства, не принимали активного участия в политической жизни из-за боязни потерять работу в студиях. Но всенародное движение протеста повлияло и на них, побудив их к действию, заставив впервые осознать свои силы. Работники кино собрались на большой митинг, который был назван «Вечер встречи кинематографистов, посвященный защите демократии». На этой встрече работники японского кино дали торжественное обещание защищать свободу и мир. И хотя этой организации в дальнейшем не удалось развернуть планомерную деятельность, об этом следует все же упомянуть при рассказе о современном состоянии японской кинематографии.

Разумеется, было бы преувеличением сказать, что любое событие 1960 года может быть впрямую соотнесено с этой общей политической ситуацией. Однако никто не станет отрицать, что между большой частью последних работ японских кинематографистов и недавними политическими событиями существует либо непосредственная, либо косвенная взаимосвязь.

«Новая волна» достигла Японии и ...отхлынула. Это направление, возникшее во французской кинематографии, двинулось на запад и докатилось через Атлантический океан до Нью-Йорка. Отголоски его устремились и к востоку, вызвав быструю ответную реакцию среди японских кинематографистов, в особенности молодых. Удивляться здесь нечему, если учесть, что расположенная на островах и окруженная со всех сторон морем Япония всегда была подвержена воздействию любой волны, прихлынувшей из-за океана.

Однако влияние «новой волны» сказалось в Японии иначе, чем в других странах. «Авангардистские» экспериментальные фильмы, которые в Соединенных Штатах относят к «кинематографии битников» или «свободному кино», были выпущены там маловлиятельными, «независимыми» продюсерами. В Японии же, как это ни странно, воздействие «новой волны» проявилось впервые в фильмах, выпущенных крупными компаниями. Объяснение этому следует искать в некоторых специфических особенностях сегодняшней японской кинематографии.

Новый кинематографический стиль, проявившийся в «Кузенах» Клода Шаброля, а также в фильмах Франсуа Трюффо, Луи Малля, Марселя Камю и других, не только потряс воображение молодого поколения японских зрителей и кинематографистов, но и пробудил в них сочувственные отклики. Наряду с фильмами «польской школы» (такими, как «Пепел и алмаз» Анджея Вайды), с которыми японцы познакомились несколько раньше, французская «новая волна» явилась подлинным откровением, подобным тому, каким был десять с лишним лет назад итальянский неореализм. «Сердитые молодые люди», прозябавшие в токийских студиях в ожидании возможности бросить вызов старому порядку во многих его проявлениях, почувствовали, что пришел их черед.

Если бы кинопроизводство в то время находилось в состоянии подъема или по крайней мере стабильности, они бы не получили этой возможности. Однако, к счастью для них, как раз в то время японскую кинематографию и стали обвинять в том, что она идет к упадку. В кризисном состоянии очутилось, в частности, руководство одной из старейших компаний—Сётику, всегда до тех пор специализировавшейся в области «семейной» тематики, романтических мелодрам и прочих «душещипательных» произведений. Однако общественный подъем в после-

военные годы привел к тому, что фильмы, выпускавшиеся этой компанией, никого не трогали и вели к постоянным убыткам. Поиски выхода из создавшихся трудностей не приносили успеха, и в конце концов в 1960 году компания не сумела выплатить дивидендов держателям акций. Президент компании Сиро Кидо принял на себя вину и ушел в отставку. В руководстве компании были произведены некоторые перестановки, и было решено полностью отказаться от старой тематики.

Пока производились эти перемены, в студиях компании царили смятение и анархия. Из-за временного отсутствия руководства «сердитым молодым людям» удалось выплыть на поверхность. Заявки на рискованные сценарии, которые в прежние времена были бы отклонены, то и дело утверждались на совещаниях руководителей студий. Эти последние находились в столь затруднительном положении, что были готовы, если бы понадобилось, обратиться за помощью к самому дьяволу. Поскольку в картинах, выдержанных в старом стиле, не было никакого проку, можно было попытаться дать молодым проявить свои возможности. Вдруг что-нибудь да и получится.

Первый результат этой попытки—фильм «Жестокая повесть о юности», сделанный 29-летним дебютантом Нагиса Осима. Чтобы отметить это событие, рекламный отдел компании и кинематографические журналы совместно изощрялись в изобретении броских наименований, вроде «новая волна компании Сётику» и т. п. Успех, сопутствовавший фильму, вряд ли могли предвидеть даже те, кто изобретал подобные рекламные фразы... И хотя создатели картины находились под несомненным влиянием французских коллег, им действительно удалось показать на экране жгучие социальные проблемы, с которыми сталкивается сегодня японская молодежь.

В фильме говорится о разочаровании и душевной опустошенности представителей трех поколений одной семьи. Поражение Японии в войне и связанная с этим утрата веры в прежние идеалы приводят отца к духовному банкротству, и он уклоняется от решения каких бы то ни было проблем, с которыми ему приходится сталкиваться сегодня. Старшая сестра, нравственное формирование которой происходило в первые послевоенные годы, вначале жила бурными страстями—как в политике, так и в личной жизни. Однако наступившая впоследствии политическая реакция вызвала в ней безвольную покорность и крушение всех надежд. Младшая сестра учится в школе. Случайно познакомившись со студентом университета, она становится его любовницей. Оба они убеждены, что доверять следует только собственным желаниям и порывам. Неудовлетворенность окружающей жизнью и чрезмерная самоуверенность побуждают их вести себя так, словно своими дурными поступками они отрицают общество, в котором живут, и мстят ему.



«Жестокая повесть о юности» (режиссер Нагиса Осима)

Было бы неуместным пытаться выяснить, насколько широко распространены подобные типы в современной Японии. Целью Осимы было показать типическое через исключительное. Детские попытки основных персонажей фильма бороться с окружающей действительностью, естественно, разбиваются о железную стену социального строя. В финале картины Осима подчеркивает—и надо сказать, довольно неожиданно, —что они стали жертвами извращенности, царящей в политической жизни.

●

В своем следующем фильме — «Погребенное солнце» —Осима обращается к жизни низов японского общества: бандитов, проституток, сводников, наркоманов, которыми кишат трущобы Осаки, куда не осмеливается заглянуть даже полиция. Изображая этот мир, где все враждебны друг другу, Осима пытается представить его как воплощение всего современного японского общества. Стиль картины грубо натуралистичен, хотя в ней есть отдельные места, полные поэзии. В фильме действуют самые



«Погребенное солнце» (режиссер Нагиса Осима)

разнообразные персонажи—от коммерсанта, снабжающего фальшивыми документами нелегальных иммигрантов, до профессионального провокатора, предрекающего скорую войну с Советским Союзом, которая, как он надеется, приведет к возрождению старого японского империализма и обогатит его. Осима пытается, видимо, доказать, что его персонажи, копошащиеся в своем маленьком мирке и лишенные каких бы то ни было моральных устоев, выступают обвинителями всему нынешнему времени, взятому как целое.

Успех Осимы повлек за собой подражание главным образом среди художников, связанных с компанией Сётику. Руководство компании пыталось представить их с большой помпой, как участников движения «новой волны». Второсортность последователей Осимы со всей очевидностью доказывают созданные ими работы, полные прямых заимствований из фильмов французских коллег, а также подражаний друг другу. В картинах «Бездельник» (режиссер Кийю Йосида) и «Период неистовства» (режиссер Изен Курахара) есть множество деталей, впрямую заимствованных из работ Трюффо и Жана Люка Годара. Картина режиссера Масахиро Санода «Высохшее озеро» оставляет впечатление, что японская «новая волна» выдохлась и в ней не осталось ничего, кроме аффектации и претенциозности. «Доброволец зла» режиссера Мо Тамура—не более чем бессвязная болтовня без цели и смысла.

Так называемая японская «новая волна» основана на сочетании сексуальных мотивов с политическими проблемами. Один из фильмов подобного рода так рекламировался выпустившей его компанией: «Днем демонстрации, ночью—секс». Пошло сказано, но действительно почти каждый новый японский фильм содержит в качестве обязательных атрибутов сцены студенческих демонстраций, полицейского произвола, скабрезные сцены в спальнях, равно как и интрижку между студентом и пожилой замужней женщиной. Фильмы эти способны создать впечатление, будто японская молодежь отличается садистскими наклонностями и эротоманией.

Провозглашенная компанией Сётику «новая волна» схлынула так же внезапно, как и появилась. Зрители постепенно стали понимать, что фильмы этих режиссеров отличаются пустотой, скукой, бедностью воображения, и отвернулись от них.

Одна из подобных картин была недавно снята с экрана после четырех дней, в то время как обычно вновь вышедшая картина демонстрируется в Японии в течение недели. Полно иронии то обстоятельство, что фильм этот был поставлен самим Нагиса Осима, который и сам себя считает и расценивается другими как знаменосец всей группы. Фильм называется «Ночь и туман в Японии» и по своей грубости не имеет равных в японской кинематографии. Персонажи фильма — участники радикального студенческого движения — дискутируют здесь о революционных теориях. Фильм полон резких нападок на Японскую коммунистическую партию и проводимую ею политику. Поговари-

«Погребенное солнце»



вают, что компания Сётику не решилась продолжать демонстрацию фильма в связи с убийством председателя Социалистической партии Асанума, которое произошло как раз в то время и потрясло всю нацию...

Сняв эту картину с экрана, компания свернула в своих студиях знамена «новой волны».

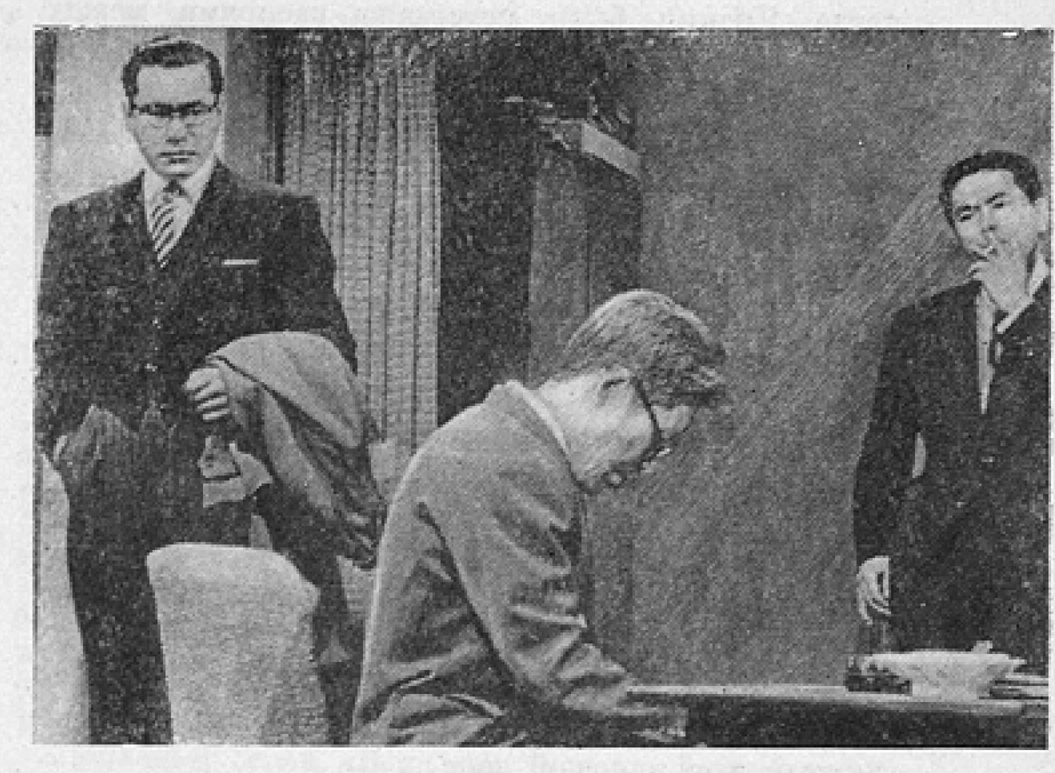
Какова будет дальнейшая судьба Осимы и его последователей, каждому из которых нет еще и тридцати лет, покажет время. Искусственно сфабрикованная прессой и рекламным отделом компании Сётику «новая волна» уже схлынула. Но даже если нет волн, море остается. Когда компания изменит свое отношение к молодой режиссуре, а кинематографические круги перестанут расценивать их как знаменосцев поколения «сердитой молодежи», неминуемо появится настоящий новый талантливый художник, не отягощенный ни ярлыками, ни бесполезным грузом подражательности.

●

Некоторое время назад в Японии побывал один из старейших французских режиссеров Жюльен Дювивье. На пресс-конференции его спросили, что он думает о «новой волне». Дювивье усмехнулся. «Фильмы подобны вину,—ответил он с обезоруживающей убежденностью мастера,—только время способно сообщить им букет».

С подобной же неторопливостью продолжают свою работу и японские мастера кино. В противоположность начинающим режиссерам они чрезвычайно редко публично высказываются о своем творчестве. Если участники движения японской «новой волны» при всем их как будто бы интересе не только к сексуальным, но и политическим вопросам тщательно избегают того, чтобы связать себя с каким-либо определенным политическим направлением, представители старшего поколения не боятся искренне выражать свои взгляды в каждом выпускаемом ими фильме, давая ясно понять, какова их позиция и во что они веруют. Обо всем, что они любят или ненавидят, заявляют они открыто.

Один из крупнейших режиссеров старшего поколения Акира Куросава, в течение последних двух лет работавший в области классики («Макбет» Шекспира, «На дне» Горького и ряд исторических драм), вновь обратился к современной тематике, которая всегда занимала главное место в его творчестве. В своем новом фильме «Негодяи спят хорошо» он с гневом обрушивается на продажность, царящую в среде высокопоставленных бюрократов, разоблачает тесные связи между членами консервативной партии и крупными дельцами. Обе эти проблемы занимают важнейшее место в современной политической жизни Японии.



«Негодяи спят хорошо» (режиссер Акира Куросава)

Мелкий чиновник, которого обманом вовлекли в грязные финансовые сделки, вынужден покончить жизнь самоубийством. Сын чиновника решает в одиночку бороться с погубившими его отца негодяями, которых власти бессильны разоблачить. Обратившись к этой теме в своем первом за последние годы современном фильме, Куросава создал произведение большой силы. В фильме с огромной убедительностью показана ненависть простого человека к социальной несправедливости. Картина чрезвычайно искусно построена и полностью захватывает зрителя.

Единственный недостаток фильма—его сюжетные хитросплетения, которые отвлекают зрителя от главной темы. Следующие один за другим неожиданные повороты действия приводят к тому, что фильм начинает восприниматься как обычная драма мести, наподобие «Графа Монте-Кристо». Происходит много событий, прежде чем мстителю удается достичь своей цели и покарать зло. Однако в это время мститель сам оказывается в роли того, кому мстят, и победа в конце концов остается на стороне высокопоставленной продажной клики. Сюжетные хитросплетения приводят к тому, что подлинная проблематика отступает на второй план.

Но эти недостатки не мешают нам увидеть действительную позицию Куросавы. Он считает, что при современном положении вещей несправедливость торжествует и личность перед ней бессильна. В этом отношении фильм имеет большое общественное значение.

Последняя работа Кейсуке Киносита «Река Фуэфуки»—произведение не меньшего значения. В этой картине речь идет о событиях XVI века,

когда Япония была истерзана распрями между многочисленными враждовавшими друг с другом феодалами. Это большой зрелищный фильм о трагедии трех поколений бедной крестьянской семьи, представители которой с фатальной неизбежностью оказываются вовлеченными в непрекращающуюся кровавую распрю. Покорность своим владельцам вынуждает их убивать друг друга на поле боя. Можно ли назвать этот фильм антивоенным? В нем, бесспорно, обличаются ужас и жестокость войны, однако есть в фильме и налет буддистского пессимизма: ощущение тщетности человеческих усилий и бренности жизни.

В фильме режиссера Тадаси Имаи «Свет в гавани» показана трудная жизнь рыбаков, плавающих в водах, которые составляют предмет спора между Японией и Южной Кореей. Понуждаемые крупными компаниями, рыбаки с риском для жизни промышляют в этой опасной зоне...

Одним из самых мрачных явлений политической жизни предвоенной Японии были реакционные террористические организации. Долгое время считали, что с явлением этим почти покончено, однако недавно реакционные террористы снова дали о себе знать. Убийство на политическом митинге председателя Социалистической партии Асанумы всколыхнуло многих японцев, полагавших, что время террористических покушений прошло.

По странному совпадению, всего за день или за два до убийства Асанума присутствовал на просмотре фильма «Борьба без оружия», который тронул его до слез. Это биографический фильм, посвященный жизни Сеньи Ямамото, политического предшественника Асанумы, также павшего тридцать лет назад жертвой террористов. Не подлежит сомнению, что режиссер фильма Сацуо Ямамото хотел сказать в нем, в частности, и об опасности возрождения фашизма. Но он, вероятно, не предполагал, что точно такой же террористический акт, как тот, который воссоздан в фильме, произойдет снова. «Борьба без оружия» прозвучала не как напоминание о мрачном прошлом, но как страстное предупреждение, имеющее самое прямое отношение к сегодняшней действительности.

Необычной была не только тематика фильма «Борьба без оружия», но и история его создания и выпуска на экраны. Он был сделан одной из небольших независимых компаний. Разумеется, крупные компании едва ли решились бы выпустить фильм подобной политической направленности. Взять на себя распространение и показ фильма они также не решались, хотя он и получил высокую оценку кинокритиков, в том числе и тех, которых никак нельзя было назвать левыми. Независимой компании, выпустившей фильм, с трудом удается находить помещение для его показа, так же как в свое время с большим трудом удалось найти 35 миллионов иен, необходимых для его производства. Фильм был выпущен только благодаря помощи рабочих и крестьянских профсоюзных организаций того района, в котором Сеньи Ямамото получил в свое время наибольшее количество голосов. Подобный метод применялся японскими независимыми кинокомпаниями и раньше.

Рабочие и крестьяне в Киото, Осака и соседних префектурах покупали билеты ценой 100 иен каждый. Билеты давали право просмотреть фильм после его завершения. Было куплено 220 тысяч билетов, что дало сумму 22 миллиона иен. Однако и этих денег оказалось недостаточно, и бывали случаи, когда нечем было заплатить за автобус, чтобы доставить людей на место съемки. Порой съемка срывалась из-за отсутствия пленки. Некоторые актеры согласились работать бесплатно. Сотни участников массовок из числа членов местных профсоюзных организаций также не получали никакой платы.

Японская кинопромышленность гордится своим первым местом в мире по количеству выпущенных фильмов, или, другими словами... страдает от перепроизводства. В 1960 году было выпущено 540 полнометражных художественных фильмов. Большинство из них составили фильмы о самураях с неизменными битвами на мечах (японский эквивалент американских вестернов), шаблонные романтические мелодрамы, модные боевики, варьирующие сексуальные мотивы с насилием и жестокостью, а также фильмы, стоящие на грани порнографии. Однако помимо этого были созданы и некоторые серьезные произведения, принадлежащие таким всемирно известным художникам, как Микио Нарусэ и Хэйносуке Госо.

Нет никаких оснований соглашаться с некоторыми японскими критиками, утверждающими, что в художественном отношении кинематография Японии быстро идет к упадку. И хотя еще слишком рано давать окончательную оценку творчества молодых режиссеров японской «новой волны»,— несомненно, что в любом новом течении есть своя, большая или меньшая, закономерность, и, даже исчезнув, оно оставляет после себя какой-то след. Что же касается маститых деятелей японского кино, таких, как Куросава и Ямамото, то они солидарны с ищущими молодыми режиссерами «новой волны» в их стремлении превратить киноискусство в нечто более значительное, чем простое коммерческое зрелище. Однако в противоположность молодым режиссерам зрелые мастера гораздо более остро осознают ответственность киноискусства. Для них фильм—средство воплотить свою мысль, и они не скрывают того, что стремятся воздействовать своим искусством на окружающую действительность.

«БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ» В МЕКСИКЕ

Мне довелось побывать в городе Мехико и быть свидетелем восторженного приема, оказанного там советскому фильму «Баллада о солдате».

Фильм демонстрировался в кинотеатре «Версаль», одном из крупнейших в столице Мексики. После первой недели показа картины газеты вписали в свои рекламные страницы следующие слова: «Уже вторую неделю с большим успехом демонстрируется советский кинофильм «Баллада о солдате». Еще через семь дней надпись гласила: «Уже третью неделю...», затем: «Уже четвертую...» Когда мы уезжали, газеты говорили о пятой неделе...

Одна из статей, наиболее пространная и в то же время характерная для мнения мексиканской критики, была опубликована в еженедельном приложении к газете «Новедадес». Вот что писал критик Франсиско Пина, назвавший свою статью «Баллада о солдате» — волнующая кинематографическая поэма»:

«Известно, что этот фильм выдержал труднейшее соревнование со «Сладкой жизнью» на последнем кинофестивале в Канне. «Золотая пальмовая ветвь» была присуждена фильму Феллини, но лишь после ожесточенной дискуссии, ибо значительное число критиков, творческих работников кино и зрителей отдавало предпочтение произведению Чухрая.

«Баллада о солдате» — одно из самых прекрасных и чистых произведений, появившихся в последние годы на экранах мира. Многие предпочли русский фильм итальянскому потому, что последний, хотя и обладает великолепными достоинствами выдающегося произведения, отражает мир, знакомство с которым доставляет мало приятного. Фильм Чухрая и в идеологическом и в моральном плане являет собой подлинный гимн тем человеческим качествам, которые сейчас больше чем когда-либо нужно стремиться спасти.

Речь идет о двух выдающихся фильмах, задуманных разными художниками и созданных в условиях не только различных, но и прямо антагонистических.

С жестоким сарказмом раскрывает Феллини упадок морали и продажность, царящие в жизни капиталистического мира. Его взволнованная обличительная речь великолепна. И это не просто проповедь рассерженного моралиста, это вместе с тем произведение большого мастера.

Чухрай, не менее крупный мастер, выступает против ужасов войны, и оружием ему служит не сарказм, а поэзия. У Феллини — яростная сатира и тяжкие стоны, у Чухрая — лирическое воспевание жизни, прекрасной и гуманной жизни, оставшейся таковой даже в период чудовищной катастрофы — войны.

Чтобы создать фильм, подобный «Балладе», мало иметь душу, полную глубоких чувств, — надо быть близким к народу, искренне любить народ, глубоко понимать его жизнь. Автор подобного произведения должен быть полон решимости самым внимательным образом проанализировать чувства и поступки простого человека, тщательно отобрать драгоценные зерна той великой истины, которая содержится в этих поступках, кажущихся порой бесцветными и банальными. Только тогда сможет автор наделить всех своих героев, включая и второстепенных, чертами глубокой правдивости и жизненности, какими наделены персонажи Чухрая.

...Молодые герои «Баллады» выросли и воспитались в суровую эпоху, в тот исторический момент, когда чувство ответственности развивалось у молодежи значительно раньше, чем в мирное время. Стремление найти свое место в жизни, решимость быть верным жизни, защищать свое достоинство, бороться за счастье до конца — вот то, что больше всего привлекает нас в этих совсем еще молодых людях.

Валентин Ежов и Григорий Чухрай написали для этого фильма сценарий простой и ясный и одновременно дающий возможность постановщику наилучшим образом обнаружить свой режиссерский талант. Чухрай выступает здесь как режиссер поэтического склада, что достаточно четко проявилось уже в его фильме «Сорок первый».

...«Баллада о солдате» не могла не покорить зрителей и за рубежами ее родины, хотя они принадлежат к иному и даже противоположному миру. Этот фильм, проникнутый советским гуманизмом, противостоит тем многочисленным более или менее художественным картинам, которые показывают жизнь, изобилующую грязью и унижениями».

Г. СОЛОВЬЕВ

ПО СТОПАМ ГЕББЕЛЬСА

Печать Германской Демократической Республики отмечает, что влиятельные круги ФРГ стремятся возможно шире использовать кино для милитаристской пропаганды.

Газета «Нейес Дейчланд» приводит статистические данные, согласно которым с 1949 до 1959 года в западногерманских кинотеатрах прошло 224 военных фильма, из них 48 — отечественного производства. Многие из этих картин оправдывают агрессоров, беспринципно извращая историю. Проигрыш войны объясняется ошибками Гитлера, который-де мешал генералам довести до конца «благородную миссию». Подобные произведения имеют самую разнообразную форму — от серьезно-поучительных, как, например, «Тайга», «Тоска по родине», «Колючая про-

волока и хорошие товарищи», до спортивно-приключенческих — «Одному повезло» и комедий, вроде «Когда девушки участвуют в маневрах», «Стрелок Лизхен Мюллер» и др.

Не случайно газета приводит статистические данные начиная с 1949 года: именно тогда был образован западногерманский цензурный орган «Добровольный самоконтроль кино» (ФСК). Эта организация провозгласила, что будет стремиться не допускать съемок, проката и демонстрации фильмов, «предназначенных для разжигания национал-социалистских, милитаристских и расистских тенденций». Но как же совместить с этим анонсом то положение, что Западная Германия наводнена милитаристской кинопродукцией? «Нейес Дейчланд» цитирует высказывание председателя комитета ФСК Эрнста Крюгера, сделанное в 1959 году во время празднования десятилетнего юбилея этой организации. «В первые годы после войны,— заявил Крюгер,— мы ничего не хотели знать о войне и солдатах. Наше отношение к ним было абсолютно отрицательным. Но со временем мы стали более нейтрально смотреть на вещи. Эта новая оценка была вызвана постепенным восстановлением нации и угрожающе изменившимся положением в мире». Итак, согласно высказыванию господина Крюгера, немцы стали более «нейтрально» относиться к прошедшей войне. О роли, которую сыграла западногерманская кинематография в изменении этого отношения, Крюгер умалчивает. Но об этом красноречиво говорят сами фильмы.

Газета «Вохенпост» поместила статью Розмари Рехан, которая посетила в конце прошлого года ФРГ и просмотрела ряд западногерманских фильмов. Многие из них открыто восхваляют гитлеровских вояк («Врач из Сталинграда», «Черт играет на балалайке», «Зеленые черти Монте Кассино»). В этом отношении примечателен фильм «Под десятью флагами», где капитан фашистского пиратского судна демонстрирует чудеса храбрости и великодушия).

Автор статьи отмечает тлетворное влияние, которое подобные фильмы оказывают на некоторую часть молодежи, особенно если учесть, что возраст 60 процентов западногерманских кинозрителей, согласно статистике, не превышает 22 лет.

Розмари Рехан с удручением описывает свои впечатления от посещения западногерманских кинотеатров во время демонстрации милитаристских фильмов: «Нужно быть свидетелем тех истерических взрывов радости, которыми часть зрителей сопровождает фашистско-пиратский фильм «Под десятью флагами», нужно самому услышать исступленный топот ног, когда в картине «Зеленые черти Монте Кассино» с экрана звучат марши. Нужно было видеть и слышать все это, чтобы понять, как серьезна опасность, таящаяся в западногерманской кинематографии. По словам Рехан, некоторые молодые люди при просмотре таких картин приходят в состояние, «до которого хотел бы довести своих будущих солдат Штраус и которого в свое время и теми же средствами добился Гитлер».

Германская Демократическая Республика вынуждена была направить ЮНЕСКО меморандум, требующий создания специальной комиссии для расследования пропагандистской деятельности, которую ведут милитаристские круги Западной Германии через литературу, прессу и кино.

Г. КУБОРСКАЯ

АНТИФАШИСТСКИЕ ФИЛЬМЫ ЗАПРЕЩАЮТСЯ

Уже больше года продолжается наступление цензуры на прогрессивное киноискусство Италии. Из сообщений газеты «Унита» мы узнаем о новых поразительных фактах.

Вот уже несколько недель, сообщает газета, готовый документальный фильм режиссера Мино Лой «Анатомия диктатора» не может выйти на экраны. Фильм смонтирован из старых лент, преимущественно хроники, снятой еще при фашизме. Он воспроизводит биографию Бенито Муссолини. Фильм сопровождается дикторским текстом, написанным известным писателем-антифашистом Джанкарло Фуско. И хотя картине не хватает идейной четкости — некоторые политические и экономические силы, породившие фашистскую диктатуру, остаются в тени,—его создатели сумели восстановить события недавней истории Италии.

В клерикальной Италии этого оказалось достаточно, чтобы цензура воспрепятствовала выходу фильма на экраны.

«Унита» с гневом отмечает, что в Итальянской республике, рожденной в огне антифашистской борьбы получить разрешение на демонстрацию антифашистского фильма почти невозможно. Помилуйте, как можно огорчать фашиствующих молодчиков?«Унита» сообщает, что бюрократы из Министерства зрелищ решили держать «в карантине» все готовые или близкие к завершению документальные фильмы подобного рода.

Нежелание цензоров выпустить на экраны антифашистские фильмы определяется не только их личными симпатиями к фашизму. Цензоры не смогли бы так безнаказанно попирать законы и нарушать республиканскую конституцию, если бы им не покровительствовали высокопоставленные круги правящей христианско-демократической партии. «Создается впечатление,—пишет «Унита»,—что отношение цензоров к «Анатомии диктатора» и к другим подобным документальным фильмам является составной частью политики, стремящейся заручиться симпатией «Итальянского социального движения» (неофашистская партия. — *И. Щ.*) и фашистов вообще».

Иначе как можно объяснить поведение одного правительственного чиновника, который настойчиво рекомендовал не делать документальных фильмов по истории движения Сопротивления? Как объяснить отказ Национального банка труда предоставить кредит режиссеру Джульяно Монтальдо для съемок фильма, рассказывающего о душевном кризисе молодого человека, поверившего лживой фашистской демагогии?

По мнению газеты, все эти беспрецедентные по своему цинизму факты свидетельствуют о том, что действия цензуры и правительства затрагивают не только область кино, но и сами основы итальянской демократии.

И. ЩЕКИНА

ОНИ НЕ ХОДЯТ В КИНО

На страницах журнала «Чинема нуово» итальянский писатель Итало Кальвино поделился своими впечатлениями о посещении США, страны, которую еще недавно называли «обетованной землей кино». Кальвино пишет:

«Пробыв некоторое время в Нью-Йорке, я понял, что там не ходят в кино. Я не встречал людей, бывавших в кино или хотя бы говоривших о нем.

Нет, конечно, они смотрели итальянские и французские фильмы, а также произведения Ингмара Бергмана, которые показываются в маленьких кинотеатрах Гринвич Виллиджа. Но свое, американское кино они полностью игнорируют. Правда, я знаю также несколько человек, которые посещают Музей современного искусства, где для его членов днем бесплатно демонстрируются старые фильмы из архивного фонда...

За полгода пребывания в США я видел только один американский фильм — «На берегу» Стэнли Крамера. В нем рассказывается о гибели человечества в результате атомной войны. Мне было интересно посмотреть этот фильм не только из-за его темы, но также и потому, что он был единственным фильмом, который широко рекламировался в Нью-Йорке (киноплакаты в США большая редкость). Мне фильм не понравился, и я хотел с кем-нибудь поделиться своими впечатлениями. Представьте, мне так и не удалось никого встретить, кто бы видел этот фильм или хотя бы собирался его посмотреть!

Вы скажете, что я, видимо, общался исключительно со снобами. Ничего подобного. Это были рядовые ньюйоркцы, представители самых различных слоев населения Манхэттена.

Но кто же в таком случае смотрит в США американские фильмы? В пуэрториканских кварталах, например, кинотеатров вполне достаточно. Немало там и киноплакатов на испанском языке, а американские фильмы идут в испанском дубляже. Негры и итальянцы, по-моему, тоже ходят в кино. Но те, кого принято считать «коренными американцами», вечером из дому не выходят. Они сидят у телевизоров и смотрят хорошие фильмы, американские фильмы тридцатых годов. Правда, их демонстрация каждые пять минут прерывается рекламой овощных консервов или мастики для натирки полов.

В Америке никто не скажет: «Что сегодня будем делать? Пойдем в кино? Посмотри, что там идет».

Я был в кино и еще один раз, чтобы посмотреть первый «фильм с запахами», который шел на Бродвее. Но, приглядевшись к афишам, я понял, что это фильм Карло Лидзани «Китайская стена», который я уже видел и который теперь дополнили запахами рыбы, зверей и т. п.»

С. ТОКАРЕВИЧ

СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ КИНОСБОРНИКА

> ЧЕСТЬ ИМЕЕМ СООБЩИТЬ О СЧАСТЛИВОМ ПОЯВЛЕНИИ НА СВЕТ НАШЕГО (НАДЕЕМСЯ) ЖИЗНЕСПОСОБНОГО ПОТОМКА.
> СЕМЕЙСТВО ЕЖЕЙ

В такой шутливой форме немецкая еженедельная газета «Зоннтаг» (орган «Культурбунда») сообщает о рождении нового для Германской Демократической Республики вида кинопрограммы—сборника киноновелл и очерков, специально снятых для показа на одном сеансе.

Его создатели — студия короткометражного фильма «Штахельтир» («Еж»).

Сборник состоит из нескольких самостоятельных, разного метража фильмов, цветных и черно-белых. «Зоннтаг» пишет, что они не имеют ничего общего с короткометражками поучительного характера, которые иногда демонстрируются на киносеансах до начала художественного фильма. Киносборник показывает зрителям и любимого певца, и известный оркестр, и танцевальный ансамбль, и скетч по шаржам Херлуфа Бидструпа... И в то же время это не эстрадный концерт, заснятый на пленку, и не сфотографированный театр. Фильмы, составляющие программу, сняты по сценариям, написанным для определенных артистов, музыкантов, танцоров. В качестве вспомогательного средства использованы и некоторые приемы «Латерна магика»: танцовщица выходит из картины, танцует и, продолжая танцевать, снова входит в нее... Для киносборника № 1 и для последующих программ уже есть постоянный ведущий—белый ворон. Вначале это персонаж мультфильма, позже—кукла, говорящая голосом и в манере излюбленного артиста-сатирика.

Эта программа длится в общей сложности два часа.

Готовятся следующие сборники, где будут и портреты известных людей, и маленькие музыкальные комедии, и короткие оперетты. Как анонсирует пресса, эти фильмы всегда будут делаться в юмористическом или сатирическом духе.

М. ЛЕШНИТЦЕР



АНГЛИЯ

Режиссер Джек Клейтон, известный нам по фильму «Место наверху» («Путь в высшее общество»), ставит картину «Невинные» по нашумевшему роману Генри Джеймса «Еще один поворот винта» (этот роман был уже инсценирован в одном из театров Уэст-Энда, а также использован для телепостановки).

В отличие от своей предыдущей реалистической картины Клейтон избрал на этот раз мистический, насыщенный всякими «ужасами» сюжет — историю обитателей старинного имения, над судьбами которых довлеет злой рок. Действие фильма происходит в XIX веке. Роль наивной молодой гувернантки исполняет Дебора Керр.

●

Питер Гленвилл намерен экранизировать историческую пьесу Жана Ануйя «Беккет», которая с успехом шла в Париже, Лондоне, Нью-Йорке и других городах мира. Роль короля Генриха II в этом фильме будет играть Лоуренс Оливье.

●

Некоторое время назад в одном из лондонских кинотеатров демонстрировался фильм «Потопите «Бисмарк»!», рассказывающий об уничтожении самого крупного корабля гитлеровского военно-морского флота. По окончании сеанса один из зрителей не покинул своего кресла. Он был мертв. Впоследствии стало известно, что этот человек во время второй мировой войны был матросом на английском крейсере «Шеффилд», который участвовал в потоплении «Бисмарка».

Врачебная экспертиза установила, что смерть наступила вследствие тяжелого нервного потрясения. Бывший матрос не смог во второй раз пережить эту ужасную страницу своей жизни.



Болгария. «Маргаритка, мама и я» (режиссер Генчо Генчев). Папа — Иван Кондов, мама — Соня Василева, Маргаритка — Альбена Салабашева



Болгария. «Последний раунд» (режиссер Людмил Кирков, оператор Димо Коларов)

ВЕНГРИЯ

Подписано первое венгеро-кубинское соглашение об обмене кинофильмами. По этому соглашению в 1961 году в Гаване будет проведена неделя венгерского, а в Будапеште — неделя кубинского фильма.

●

Киностудия «Будапешт» выпустила документальный фильм «Урок истории для молодежи» — о прошлой и настоящей жизни крестьян села Кендереш, где находился фамильный замок и поместье семьи Хорти.

«Звезда угасла» — так называется другой короткометражный документальный фильм студии «Будапешт». Картина повествует о последних днях жизни венгерского революционного поэта Шандора Петефи.

●

Премии имени Бела Балаша удостоены четыре лучших венгерских режиссера. Режиссер Михай Семеш хорошо знаком советским зрителям как постановщик фильма «Сорванец». Недавно он осуществил постановку фильма «Альба Регия», посвященного героям борьбы с фашизмом.

Хорошо известно имя и другого награжденного режиссера — Яноша Хершко, выпускника ВГИКа, поставившего фильм «Железный цветок». За лучшие работы в области короткометражных и мультипликационных фильмов премии удостоены режиссеры Дьюла Мачкаши и Людвиг Ванча.

ГДР

Студия ДЕФА выпустила фильм «Сон капитана Лоя», поставленный Куртом Метцигом. В интервью представителям печати режиссер сообщил, что тема фильма была подсказана ему выступлением Н. С. Хрущева на пятнадцатой сессии Генеральной Ассамблеи ООН.



Сценарий, написанный Г. Шрарером, основан на фактическом материале. Действие фильма начинается в Северной Африке. Из Триполи в Осло летит американский пассажирский самолет. Командир самолета получает секретный приказ разведать советские радарные установки в Балтийском море. События картины развиваются на борту самолета и раскрывают психологическое состояние различных людей, вольно или невольно ставших участниками этой преступной и опасной операции.

ИЗРАИЛЬ

Впоследнее время Израиль получил множество предложений на совместную постановку фильма об Эйхмане. Продюсеры надеялись, что в этом случае им будет предоставлен доступ к неопубликованным документам по делу Эйхмана. Израильские власти ответили, что согласны на совместную постановку, но отказались предоставить для нее дополнительные документы. Это заявление охладило многих продюсеров.

Однако, несмотря на это, в ближайшее время на студии в Рамат-Ган начнет сниматься франко-немецко-израильский фильм об Эйхмане. Режиссеры— Роберт Сьёдмак и Сирил Франкел. Роль Эйхмана исполняет известный западногерманский актер Ганс Мессемер.

ИТАЛИЯ

Режиссеры Уго Грегоретти и Мино Гуеррини снимают фильм «Ангелы нового рода», в котором собираются резко и полемически изобразить жизнь современной молодежи в возрасте от пятнадцати до двадцати лет. Режиссеры, по их собственному заявлению, стремятся показать «целый мир, еще неведомый родителям». Юные исполнители, как правило, играют роли, в чем-то основанные на их действительных биографиях. Эта картина— первый режиссерский опыт Гуеррини, а Грегоретти до сих пор работал преимущественно на телевидении.

●

Венецианский кардинал Джиованни Урбани в одной из своих прошлогодних проповедей назвал кинематографию «светильником, освещающим путь к богу». Вскоре после этой проповеди отцы Ватикана назначили на пост директора Венецианского международного кинофестиваля своего человека — католического дельца Эмилио Лонеро,—чтобы огонь «светильника» поддерживала верная рука...

Когда итальянская общественность узнала об этом назначении, в печати поднялась буря протеста. Тревога не была напрасной. На двадцать первом Венецианском кинофестивале, как известно, господин Лонеро злоупотребил властью, заставив жюри присудить первую премию «Золотого льва» фильму Кайатта «Переход через Рейн», а не картине Висконти «Рокко и его братья».

Итальянская общественность была возмущена и подняла борьбу за отстранение католического деятеля с поста директора фестиваля. Недавно итальянские газеты сообщили, что Эмилио Лонеро смещен и директором Венецианского фестиваля назначен кинокритик Доменико Мекколи.

●

Геркулес, Урсус, Тезей, Тарзан, Самсон— вот далеко не полный список героев ряда итальянских фильмов, «прославляющих силу и доблесть». Один из них, неоднократно фигурировавший в немом кино «сверхчеловек» Мацист, защитник слабых и угнетенных, недавно вновь появился на экране в фильмах «Великан из долины фараонов», «Мацист против великанов», «Мацист в стране циклопов». Как известно, этот персонаж был в свое время создан Габриэлем Д'Аннунцио, причем образ Мациста на экране впервые воссоздал Бартоломео Пагано, грузчик из Генуи. В последнем широкоэкранном цветном фильме «Мацист против Вампира» заглавную роль исполняет американец Гордон Скотт (последний исполнитель роли Тарзана). Натурные съемки проходят в Югославии. Режиссер — Джиакомо Джентильомо.

●

Популярный певец, композитор и киноактер Доменико Модуньо впервые выступает как продюсер и режиссер. Первым его фильмом буд- сатирическая комедия «Высшие сферы»—из жизни основателей сицилийской мафии. В одной из главных ролей—Витторио Де Сика.

●

Здесь осуществляется еще одна постановка на библейский сюжет. Близ Рима американский кинорежиссер Ирвинг Раппер начал съемки фильма «Понтий Пилат» совместного итало-франко-американо-югославского производства. На заглавную роль приглашен французский актер Жан Маре.

●

Сценаристы Паскуале Феста Кампаниле и Массимо Франчиозо закончили работу над сценарием «Четыре дня в Неаполе», который режиссер Нанни Лой будет снимать для фирмы «Титанус». В фильме не будет ни одного профессионального актера. В основе сюжета—эпизоды изгнания немецких фашистов из Неаполя.

●

Ренцо Росселини, сын известного итальянского режиссера Роберто Росселини, снимает в Буэнос-Айресе свой первый фильм «Люди на пляже».



Альберто Латтуада завершил постановку фильма «Степь». В основе картины — одноименное произведение А. П. Чехова.

С экранов итальянских кинотеатров снят фильм французского режиссера Жюля Дассена «Никогда в воскресенье». Это было сделано по требованию самого автора, так как итальянская цензура вырезала из ленты несколько важных эпизодов. Режиссер, объясняя свое требование, заявил, что произвол итальянской цензуры не только изменил характер его фильма, но и сделал совершенно непонятным образ главной героини.



Испания. «Виридиана» (режиссер Луис Бюнюэль). Фильм получил первую премию в Канне

ПОЛЬША

Начались съемки фильма о фашистском лагере смерти в Освенциме. Сценарий создан Северыной Шмагловской по ее книге «Наступает прекрасный день». Фильм ставит Ванда Якубовская — постановщик картины «Последний этап», обошедшей кинотеатры всего мира. Действие фильма происходит в последние дни существования лагеря. В основу сюжета положена история побега двух полек и француженки. В то время как гитлеровцы стараются уничтожить следы чудовищных преступлений, совершавшихся в лагере, женщины выносят с собой документы, которые свидетельствуют правду о гитлеровских зверствах.

Режиссер Анджей Вайда работает на югославской студии «Авала-фильм» над экранизацией рассказа Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

ПОРТУГАЛИЯ

Из 374 фильмов, демонстрировавшихся на экранах страны в 1960 году, 179—американских, 51— итальянский, 49— французских. За этот же период было поставлено всего лишь два португальских фильма.

США

В Голливуде состоялось торжественное вручение «Оскаров». За лучшее исполнение женской роли (в фильме «Баттерфилд 8») «Оскар» вручен Элизабет Тэйлор; лучшим исполнителем мужской роли признан Берт Ланкастер (роль евангелиста-ханжи в фильме «Эльмер Гентри» по роману Синклера Льюиса). Картина Билла Уайльдера «Квартира» премирована четырьмя «Оскарами»: как лучший фильм, за лучшую постановку, за лучший сценарий и за лучшее качество производства. За лучшее исполнение второстепенных ролей премии получили Питер Устинов («Спартак») и Ширли Джонс (роль проститутки в «Эльмер Гентри»). Лучшим иностранным фильмом признан «Источник» Ингмара Бергмана.

«Золотой глобус» — премию, ежегодно присуждаемую в Голливуде лучшей актрисе мира,— получила Джина Лоллобриджида.

Председатель всеамериканского совещания владельцев кинотеатров Эманюэль Фриш в своем выступлении по вопросу об отношении широкого зрителя к демонстрируемым в США фильмам заявил:

«Общественность должна не просто протестовать против создания низкопробных фильмов, она должна всячески поддерживать создателей полноценных художественных фильмов. Ведь если у нас будет больше таких фильмов, халтура и порнография будут изгнаны с американских экранов. Что же будет стимулировать производство фильмов, которые можно смотреть всей семьей, без урона для младшего поколения, если сами зрители их так плохо посещают?»

Тони Ричардсон, поставивший в 1957 году в Лондоне пьесу «Реквием по монахине», недавно экранизировал это произведение Уильяма Фолкнера в Голливуде. Фильм вышел под названием «Убежище».

«Мне фильм показался неубедительным, и главную причину этого я отношу за счет автора пьесы»,—пишет Ричард Уайтхолл в «Филмз энд филминг». Фолкнер рассказывает, как цветная служанка Ненси убила белого ребенка, чтобы спасти его от ужасной жизни с негодяем и вымогателем Кэнди, любовником матери ребенка. Отмечая высокий драматизм многих эпизодов фильма и хорошую работу режиссера с исполнителями (Ив Монтан, Ли Ремик, Одетта), критик утверждает, что Ричардсону ни в лондонском спектакле, ни в этом фильме не удалось убедить зрителя в неизбежности убийства ребенка, хотя вся философская и драматургическая концепция фильма зависит от приятия или неприятия этого трагического акта.



●

На студии Уолта Диснея готовятся к съемкам широкоэкранного цветного мультфильма «Замурованный меч» (по одноименному роману Г. Т. Уайта). В основе сюжета — приключения легендарных рыцарей Круглого стола при дворе короля Артура.

●

По пьесе Артура Миллера «Вид с моста» режиссер Сидней Люмет снимает одноименный фильм. Исполнители главных ролей — Раф Валлоне, Раймон Пеллегренис, Жан Сорель и Кэрол Лоуренс.

●

«Карман, полный чудес» — так называется новый фильм, который снимает Франк Капра. В главных ролях Бетт Девис, Гленн Форд, Х. Лэндж.

●

Герой нового фильма Элиа Казана «Великолепие в траве» — молодой слабохарактерный парень Бад, который после разорения и самоубийства честолюбивого отца-тирана пытается строить жизнь самостоятельно и дать волю своим желаниям. Его роль играет никому не известный молодой актер Уоррен Беатти. (Напомним, что Элиа Казан в свое время выдвинул тоже неизвестных тогда Джеймса Дина и Марлона Брандо.) Это первое специально написанное для кино произведение Уильяма Инджа. Сам автор дебютирует в этом фильме в роли местного священника. Невесту Бада, фанатически религиозную девушку с сильным характером, играет Натали Вуд. Как отмечает критика, в последние годы фильмы Элиа Казана не имели коммерческого успеха, и если теперь та же участь постигнет и этот фильм, Казан вряд ли сможет продолжать работу в Голливуде.



США. «Снова прощай» (по роману Франсуазы Саган «Любите ли вы Брамса?»). Режиссер Анатоль Литвак. Второй слева — Антони Перкинс, отмеченный как лучший исполнитель мужской роли на фестивале в Канне

●

Режиссер Джордж Ситон ставит вопрос об отмене примата режиссера в кино и о настоятельной необходимости готовить новые кадры кинематографистов непосредственно на студиях. Вот что он пишет в журнале «Филмз энд филминг»: «Не следует рассчитывать, что даже самый способный человек может единолично, от начала до конца, задумать и создать выдающееся кинопроизведение. Фильм — это всегда коллективное творчество». Относительно практической подготовки новых кадров Ситон пишет, что она уже ведется на ряде голливудских студий, в частности на студии Диснея и на телевидении. «Мой опыт работы в Европе убедил меня, что Голливуду грозит серьезная опасность — творческое бесплодие и техническая отсталость. В Европе кинематографисты не боятся новых идей и новых методов работы; американцам надо последовать их примеру».

ФРАНЦИЯ

Не прекращаются активные выступления против нового реакционного режима кинематографической цензуры, введенного во Франции с 1 марта 1961 года. В собраниях протеста приняли участие Общество драматургов и композиторов, Ассоциация сценаристов, Национальная федерация зрелищных предприятий, Объединение писателей, Французская ассоциация кино- и телекритиков, Французское объединение актеров и многие другие организации. Они решили учредить Постоянное бюро по защите свободы творчества.

●

«Юманите» весьма критически отзывается о цветном широкоэкранном фильме Клода Отан-Лара «Да здравствует Генрих IV, да здравствует любовь!». Сравнивая его с классическим немым фильмом 1908 года «Убийство герцога Гиза» (по сценарию Анри Лаведана), поставленным Ле Баржи и Камметом, с участием того же Ле Баржи, Альбера



Ламбера, Габриэллы Робини и Берты Бови, газета заявляет, что все достижения кинотехники за эти годы не помогли режиссеру создать произведение, достойное его таланта. Обилие громких имен как-то: Даниэль Дарье, Николь Курсель, Пьер Брассер, Бернар Блие, Франсис Бланш, Витторио Де Сика, Мелина Меркури и т. д.— увы, не спасает положение. «Фильм поставлен скучно, серо, бесстрастно. Никаких режиссерских находок, ни малейшей фантазии. Актерам нечего играть и говорить. Зрителям скучно. Старые исторические анекдоты о Генрихе IV с экрана не звучат и не смешат; к тому же фильм непомерно растянут».

●

«Великая тайна» — фильм о далекой галактике, о доисторических загадках и происхождении жизни на Земле. Но это фильм не фантастический, а документальный. В Париже его называют «величайшей сенсацией года». Замысел картины возник два года назад. Молодой испанский режиссер-документалист Жерар Кальдерон, живущий во Франции, прочитав серию статей Раймона Картье под названием «Когда исчезнет свет», решил снять трехсерийный фильм о возникновении и эволюции Земли. Автор статей Раймон Картье согласился написать текст к фильму.

Съемки «Великой тайны» продолжались целый год и производились в различных частях света и в глубине океана. Один из эпизодов снимался в Новой Каледонии, единственном месте на свете, где еще можно найти вид моллюсков, живших в океане триста миллионов лет назад.

В работе над фильмом приняли участие многие видные ученые, среди которых известный английский астроном Фред Хейл.

Как пишет «Пари матч», это один из оригинальнейших документальных фильмов нашего времени.

●

«Госпожа де Лафайет, автор популярного романа, не узнала бы в этих восковых персонажах своих героев»,— утверждает кинокритик еженедельника «Леттр франсэз» Мишель Капденак по поводу фильма Деланнуа «Принцесса Клевская». Он пишет далее, что, несмотря на удачный сценарий, сделанный Жаном Кокто, фильм «обескровил» роман. Не спасает картину и игра выдающихся артистов (Жан Маре играет принца Клевского, Марина Влади — его жену, принцессу Клевскую, Жан Франсуа Порон — герцога Немурского). Так же скептически относится к новому фильму и кинокритик «Либерасьон» Жанде, озаглавивший свою рецензию «Прадедушкино кино».

●

Центральную женскую роль в новом фильме режиссера Франсуа Трюффо «Жюль и Жим» (по роману Анри-Пьера Рош) будет исполнять Жанна Моро. Действие фильма происходит в 1907—1920 годах. Его сюжет построен на истории двух друзей — француза (его играет французский актер Анри Серр) и немца (австрийский актер Оскар Вернер), всю жизнь любящих одну и ту же женщину.

●

Александр Астрюк работает над фильмом «Воспитание чувств» по одноименному роману Флобера. Режиссер заявил, что он не собирается строго придерживаться сюжета романа. Как проходило бы в наше время «воспитание чувств» Фредерико Моро? Вот проблема, которую хотят решить авторы экранизации. Фильм будет сниматься в Париже и в Нормандии. Роль героя исполняет Жан-Клод Бриали. В роли Софи Арну — Анук Эме. В фильме также участвует английская актриса Доун Адамс.

●

После долгих поисков режиссер Клод Буассоль нашел исполнителя на роль Наполеона II в фильме «Орленок». Это молодой актер Национального Народного театра Бернар Верлей, который выдвинулся после удачного выступления в пьесе Шона О'Кейси «Красные розы для меня». Ему всего 21 год.

Фильм снимается в окрестностях Вены, в тех самых исторических местах, где происходили события, воспроизводимые в фильме. Участвуют также: Даниэль Гобер в роли молодой венской актрисы, возлюбленной Орленка, Жан Маре (генерал Монтолон), Раймон Руло (Меттерних), Жан-Пьер Кассель (Гюстав) и другие.

●

Жан Беккер, сын недавно умершего французского кинорежиссера Жака Беккера, снимает свой первый фильм «Роберто Ла Рока по прозвищу Скомун». Это экранизация романа «Отлученный» Хозе Джиованни, автора «Дыры» (экранизация этого произведения была последней работой Жака Беккера). В «Отлученном» участвуют Жан-Поль Бельмондо, Кристина Кауфман, Беатриса Альтариба.

●

Кинопремии под названием «Апельсины» и «Лимоны» были учреждены в 1949 году. Каждую весну «Апельсины» вручаются наиболее любезным по отношению к прессе кинематографистам. Зато «Лимоны» достаются тем, кто не желает сотрудничать с представителями прессы. В 1961 году «Апельсины» заслужили актрисы Анни Жирордо и Мишель Морган и режиссер Франсуа Трюффо. «Лимоны» достались актрисе Анук Эме и актеру Пьеру Брассеру,



а также режиссеру Алену Рене. Как отмечает «Юманите», талант премированных в данном случае в расчет не принимается.

●

Два наиболее популярных актера «новой волны» — Жан-Клод Бриали и Жан-Поль Бельмондо — снимаются в фильме Годара «Женщина есть женщина». Кроме того, Бриали снялся в новом фильме Клода Шаброля «Щеголи». Оба фильма посвящены жизни современной французской молодежи.



Франция. Жан-Клод Бриали, Анна Карина и Жан-Поль Бельмондо в фильме Жана-Люка Годара «Женщина есть женщина»



Франция. Алида Валли в фильме Анри Кольпи «Столь долгое отсутствие» (фильм получил первую премию в Канне)

●

Снова (уже в который раз!) экранизируются «Три мушкетера» по роману Александра Дюма. Постановщик Бернар Бордери так распределил роли: Портос — Бернар Воренже, Атос — Жорж Дикриер, Арамис — Жак Тожа, д'Артаньян — Жерар Баррей, кардинал Ришелье — Даниэль Сорано, миледи — Милен Демонжо.

●

Брижитт Бардо впервые снимается в так называемом «костюмном» фильме у режиссера Мишеля Буарона. Это — заключительная новелла фильма «Знаменитые любовные истории», посвященная Агнессе Бернауэр. Героиня, дочь простого цирюльника, покоряет с первого взгляда принца Баварского (Ален Делон), который бросает свою невесту и тайком женится на Агнессе. Во время гражданской войны в Баварии героиню сажают в тюрьму и казнят. В этой трагической новелле снимаются также Пьер Брассер (великий князь Эрнест), Жан-Клод Бриали (Торринг) и другие. «Юманите» отмечает, что после фильма «Истина» Брижитт Бардо, видимо, решила окончательно перейти на трагические роли. Ее последняя работа в фильме «Опустив поводья» режиссера Роже Вадима, в котором она, как обычно, играет эксцентричную ультрасовременную девицу, оказался неудачным во всех отношениях.



ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Два агента уголовного розыска получили приказ расследовать дело о мошенничестве с медикаментами. Преступные действия аферистов уже повлекли за собой смертные случаи... Об этом поединке чехословацкой милиции с ловкими и опасными мошенниками рассказывает новый фильм Владимира Чеха «Кому недостаточно доказать алиби». Роли агентов исполняют Йозеф Бек и Карел Хёгер.



Чехословакия. «Кому недостаточно доказать алиби» (режиссер Владимир Чех). Справа — Карел Хёгер



Чехословакия. Яна Брейхова в фильме Иржи Секвенса «Алло, такси!»

●

Новый фильм Ладислава Хельге «Белые волки» рассказывает драматическую историю из времен фашистской оккупации — о том, как раненый партизан, переодетый нищим, и мальчик пытались пройти через территорию, занятую врагом, чтобы вернуться в свой отряд.

ЮГОСЛАВИЯ

Джузеппе Де Сантис будет ставить здесь свой новый фильм по сценарию белградских журналистов Д. Голуборича и Д. Савковича. Фабула этого сценария основана на действительном случае, происшедшем в одном из боснийских сел.



1926 ГОД

«Процесс о трех миллионах» — четвертый советский фильм, поставленный Я. А. Протазановым. До этого (с 1918 по 1923 год) он находился в эмиграции. Я встретился с ним впервые после его отъезда за границу в Берлине, на премьере привезенного мною фильма «Поликушка». После восторженных оваций, которыми отозвался переполненный зал на первый художественный советский фильм, пробивший брешь в блокаде, дружно организованной зарубежными «властителями дум», Протазанов подошел ко мне. Мы тут же договорились на следующий день вместе пообедать.

В условленный час Протазанов был в ресторане Кемпинского.

Последовал самый лаконичный диалог, который когда-либо происходил между двумя «договаривающимися сторонами».

Спустя две недели благодаря активному содействию А. В. Луначарского и М. Ф. Андреевой (заведовавшей киноотделом Берлинского торгпредства) Протазанов с семьей был уже в пути. В Москве его ждал сценарий «Аэлита», за разработку которого он немедленно принялся.

«Аэлита» (1924), «Его призыв» (1925), «Закройщик из Торжка» (1925), «Процесс о трех миллионах» (1926). Таковы темпы, которыми работал в эти годы крупнейший мастер русского кинематографа.

Наиболее ярко раскрылся талант Протазанова в жанре комедии. До протазановских дебютов советские комедии в немом кино, как правило, строились на острых ситуациях, комедийных и аттракционных положениях; характеры персонажей таких комедий страдали схематичностью. Вопреки этому, Протазанов-комедиограф стремился именно к раскрытию характеров, нравов. Он считал, что жанр комедии имеет собственные законы, но, как и в драме, в основе комедийного произведения должны лежать конфликт и характер.

В работе над комедиями Протазанов широко использовал литературные и сценические традиции русского искусства. Специфические киноизобразительные средства дороги ему были постольку, поскольку они помогали актеру выявить характер персонажа, донести до зрителя мысль автора. Через актерское мастерство режиссер раскрывал замысел произведения.

Протазанов был наделен одним из важнейших режиссерских качеств: он всегда умел вызвать у актера драгоценное состояние легкости и непринужденности, без чего актеру не зажить жизнью персонажа. В пределах своей роли актер чувствовал себя свободно, зная, что чуткий глаз режиссера заметит, если он нарушит общий ритм фильма, внутреннюю связь образа с жизнью других персонажей. В атмосфере постоянного творческого подъема, что особенно важно для исполнителя комедийной роли, часто интуитивно рождались неожиданные решения, выразительные детали. Все это приводило к большим актерским удачам.

Комедии Протазанова выдержали испытание временем. До сих пор с неизменным успехом идут на наших экранах «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена».

«Процесс о трех миллионах» — это экранизация романа итальянского писателя Умберто Нотари «Три вора». Этот роман и раньше привлекал к себе внимание театра и кино эффектным развитием интриги и остротой комедийных положений. Он экранизировался в дореволюционной России и за рубежом. Но большого успеха оба фильма, как и театральная инсценировка, не имели. Это были постановки, остроумно, но добродушно, примиренчески высмеивавшие нравы буржуазного общества, где мелкий воришка пользуется всеобщим презрением, а вор, похитивший три миллиона, вызывает восторженное поклонение.

Огромный успех советского фильма обусловлен был тем, что при экранизации Протазанов и его соавтор О. Леонидов дали роману новую трактовку. Фильм не только показывал, но и осуждал власть денег. Внешние эффектные фабульные перипетии были блестяще использованы для сатирического, углубленного показа характеров главных действующих персонажей. Это дало возможность актерам И. Ильинскому, А. Кторову и М. Климову, создателям образов трех воров, блеснуть всеми гранями своего таланта.

Образ мелкого воришки Тапиоки, пожалуй, одно из лучших созданий Игоря Ильинского в немой кинематографии. Интересна и свежа сама трактовка этого образа. Жалкий и убогий Тапиока — Ильинский заставляет вспомнить о чаплиновском герое, хотя он и лишен того оптимизма, который помогает Чарли стойко переносить все неудачи и надеяться на лучшее будущее.

Большое значение в раскрытии замысла фильма придавал режиссер образу банкира. В умной и четкой зарисовке артиста М. Кли-

мова банкир не противопоставляется воришке Тапиоке. Они дополняют друг друга: одинаков моральный облик банкира и нищего, оба они лишены чувства человеческого достоинства. Этой аналогией, которой не было в романе, Протазанов в значительной степени усиливает сатирическое звучание фильма. В то же время она делает правдоподобным и главный фабульный ход: неудачливый бродяга был принят за знаменитого авантюриста, похитившего три миллиона.

На протяжении всего фильма удерживает Ильинский — Тапиока симпатии зрителей. По этому поводу можно было услышать немало претензий не в меру «осторожных» критиков. Они не заметили, что в поединке мелкого воришки с банкиром, признающим только крупные куши, зритель радовался не столько успеху Тапиоки, сколько поражениям всесильного хищника.

Симпатизируют зрители и смелому, предприимчивому «вору-джентльмену» Каскарилье — Кторову. В конце концов, Кторов срывает романтический флер со своего героя. Именно поэтому на нас производит столь сильное впечатление сцена в суде, когда великосветский жулик, спасая товарища, разбрасывает фальшивые ассигнации. Буржуазное общество предстает здесь перед нами в своем подлинном обличье: погоня за всесильными деньгами превращает людей, которые казались такими солидными и респектабельными, в свору хищных безумцев, готовых на любое преступление.

В «Процессе о трех миллионах» со всей полнотой раскрылся режиссерский талант Я. Протазанова. Изобразительная сторона картины, решенная художником И. Рабиновичем и оператором П. Ермоловым, была целиком подчинена задаче раскрытия сатирического замысла фильма. Этой же цели служил и весь богатый арсенал кинематографической образности, которым свободно владел Протазанов. Детали, монтаж, мизансцены, ракурс — все применялось с учетом «сверхзадачи» фильма: наиболее полно раскрыть характер персонажа и творческую индивидуальность его исполнителя.

«Процесс о трех миллионах», как и предыдущие работы Протазанова, вызвал бурю ожесточенных дискуссий и резкие нападки критиков-догматиков тех лет.

В противоположность им нарком просвещения А. В. Луначарский писал о «Процессе» как о значительном явлении советского киноискусства: «Процесс о трех миллионах» показал, что и в наших производственных условиях возможна такая бравурная, такая мажорная, такая искрящаяся постановка и что в эти сюжеты мы умеем вносить острую струю социальности. Массовая сцена в суде при всем своем фарсовом характере является одной из самых острых нот социальной сатиры, какие когда-либо звучали с экрана»*.

* А. В. Луначарский, Кино на Западе и у нас, Теакинопечать, 1928.

Щедро наделенный чувством юмора, Протазанов спокойно относился к несправедливым нападкам и мудро учитывал все критические замечания по своему адресу.

Так, прислушавшись к упрекам в том, что в «Процессе о трех миллионах» недостаточно зло осмеяны нравы буржуазного общества, Протазанов попросил однажды своего друга Леонидова:

— Олегушка! Поройтесь в кладовке вашей памяти: не найдете ли там романа позлее «Трех воров»?

Леонидов, этот поистине литературный энциклопедист, не задумываясь, сказал:

— Есть, кажется... Читали вы роман «Праздник святого Йоргена»?

— Бергстедта? оживился Протазанов.— Олегушка, вы гений! Тут нашей «тройке» есть где развернуться?

— Климов — наместник храма?

— Ясно!

— Кторов — Коркис, Ильинский — Франц. Не слишком ли сходна ситуация с «Процессом»? И тут три авантюриста разных мастей...

— Вот и хорошо!.. Это будет вроде как бы вторая серия «Процесса». Но на более злой основе...

И в самом деле, «вторая серия» явилась великолепным продолжением сатирического разоблачения современного капиталистического общества, так ярко начатого в «Процессе о трех миллионах».

М. АЛЕЙНИКОВ

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«В начале века», 9 ч.

Сценарий С. Ермолинского; постановка А. Рыбакова; операторы: В. Листопадов, Ю. Схиртладзе; художник С. Волков; режиссер Н. Москаленко; композитор Н. Пейко; звукооператор Л. Беневольская. Комбинированные съемки: оператор А. Ренков; художник З. Морякова.

В ролях: Владимир Ульянов—Ю. Каюров, Надежда Крупская—Е. Ситко, Елизавета Васильевна — В. Обухова, Плеханов—Н. Анненков, Засулич—С. Пилявская, Орлов — В. Горелов, Максимов—Г. Стриженов, Козелков—Л. Степанов, Прохор—В. Авдюшко, Бутов—А. Кочетков, Минька—Миша Человеков.

В эпизодах: В. Ананьина, Ю. Бугаева, В. Духина, Г. Кравченко, И. Ликсо, А. Лихитченко, С. Байков, И. Воронов, Л. Евтифьев, С. Калинин, С. Коренев, С. Кулагин, В. Любимов, Н. Никитин, Н. Парфенов, Г. Плужник, Н. Погодин, И. Соловьев, М. Семенихин, Л. Тонунц, С. Чекан.

●

«Друг мой, Колька!», 9 ч.

Сценарий А. Хмелика при участии С. Ермолинского; постановка А. Салтыкова, А. Митты; оператор В. Масленников; художник А. Жаренов; композитор Л. Шварц; текст песен Б. Окуджава; звукооператор В. Костельцев; оператор комбинированных съемок Н. Ренков.

В ролях: Колька Снегирев — Саша Кобозев, Маша Канарейкина — Аня Родионова, Юра Устинов—Алеша Борзунов, Федя Дранкин — Витя Онучак, Клава Огородникова—Таня Кузнецова, Иванова — А. Дмитриева, Руденко — А. Кузнецов, Валерий Новиков—В. Ованесов, Новикова—Л. Чернышева, Кузьма—Б. Новиков, Исаев—И. Косухин, Пимен — С. Крамаров.

В эпизодах: А. Елисеев, Ю. Никулин, Е. Тетерин, С. Харитонова и учащиеся московских школ.

●

«Казаки» (по повести Л. Толстого) 10 ч., цветной.

Сценарий В. Шкловского; режиссер-постановщик В. Пронин; операторы: И. Гелейн, В. Захаров; художники: М. Богданов, Г. Мясников; режиссер И. Петров; композитор Г. Попов; звукооператор Е. Индлина. Комбинированные съемки: оператор В. Евстигнеев; художник С. Зябликов.

В ролях: Дмитрий Оленин—Л. Губанов, Ерошка—Б. Андреев, Марьяна — З. Кириенко, Лукашка—Э. Бредун, Назарка—Б. Новиков, Ванюша—Г. Качин, Устенька—И. Мень, мать Марьяны,—В. Енютина, Белецкий —К. Градополов.

В эпизодах: В. Сафонов, Л. Топчиев, А. Данилова, Я. Зубайраев, А. Нищенкин, Л. Пархоменко, В. Гулиев, И. Любезнов, Е. Шутов, А. Папанов.

●

«Иван Рыбаков» (фильм-спектакль), 10 ч.

Автор В. Гусев (доработка пьесы В. Винникова); постановщик спектакля Б. Равенских; режиссер фильма Е. Скачко; оператор Н. Власов; художники: А. Кузнецов, Г. Гривцов; композитор В. Соловьев-Седой; звукооператор В. Щедрина; оператор комбинированных съемок Н. Ренков.

В ролях: Рыбаков—Б. Бабочкин, Ваня—В. Коршунов, Титов—В. Кенигсон, Фомин—И. Верейский, Лиза—Л. Юдина, Настя — Г. Кирюшина, тетя Катя—Т. Панкова, Сеня—Ю. Колычев, Кудрин—А. Литвинов, друзья Вани: Н. Подгорный, Л. Заславский.

В эпизодах: В. Вилль, В. Губанков, Б. Сазонов, Е. Ануфриев, В. Березуцкая, В. Ананьина, В. Котельников.

●

«Убить человека» (по рассказу Д. Лондона), 2 ч.

Сценарий и постановка В. Джумати; оператор Г. Лавров; художник Г. Колганов; звукооператор Ю. Михайлов.

В ролях: Хьюги Люк—С. Курилов, миссис Сетлиф — Н. Фатеева, дворецкий—Н. Кондратьев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Поднятая целина» (по роману М. Шолохова), третья серия, 11 ч., цветной.

Сценарий Ю. Лукина, Ф. Шахмагонова; постановка А. Иванова; главный оператор В. Фастович; оператор Л. Александров; режиссер: В. Степанов; художники А. Векслер, Н. Суворов; композитор Ю. Левитин; звукооператор Г. Салье.

В ролях: П. Чернов, Е. Матвеев. Ф. Шмаков, В. Дорофеев, Л. Хитяева, Н. Глебов, Л. Егорова, А. Абрикосов, Н. Крючков, В. Чекмарев, И. Кутянский, О. Ярошенко.

В эпизодах: З. Александрова С. Ахапов, А. Алексеев, Н. Акулов, Е. Боровская, Н. Баженов, М. Вейсбрем, Володя Величко, Е. Ванчугова, В. Васильев, Н. Волков, Л. Гурова, М. Дуброва, И. Дмитриев, Н. Кочановская, Е. Клюева, В. Ковальков, Е. Лебедев, Я. Родос, Д. Столбова, С. Тулупников.

●

«Человек с будущим», 8 ч.

Сценарий А. Салынского; режиссер-постановщик Н. Розанцев; оператор Е. Кирпичев; художник С. Малкин; режиссер А. Соколов; композитор Н. Червинский; звукооператор Б. Антонов.

В ролях: Иван Кондаков—Г. Нилов, Леля—И. Извицкая, Нина — Т. Страдина, Сергей—С. Фесюнов, Павел—И. Ефимов, Петр Емельянович — В. Марьев, Евдокия Максимовна — Л. Глазова, Шкудов—О. Лебелев, Тарасов—Г. Вернов, Крылов—Г. Жженов, Гордеичев — Е. Барков, Цаплин —Г. Сатини, Полозов — Н. Кузьмин.

В эпизодах: А. Афанасьев, З. Александрова, И. Боголюбов, Г. Плужник, П. Первушин, Т. Тимофеева, Ф. Федоровский.

●

«Балтийское небо» (по одноименному роману Н. Чуковского), вторая серия, 8 ч.

Сценарий Н. Чуковского; постановка В. Венгерова; главный оператор Г. Маранджан; оператор С. Иванов; режиссер Г. Аронов; художник В. Волин; композитор И. Шварц; звукооператор Е. Нестеров. Комбинированные съемки: оператор М. Покровский; художники: А. Сидоров, В. Соловьев; воздушные съемки: оператор Г. Варгин.

В ролях: Лунин—П. Глебов, Серов—В. Платов, Мария Сергеевна—И. Кондратьева, Соня—Л. Гурченко, Слава—Витя Перевалов, Татаренко — О. Борисов, Кузнецов—П. Луспекаев, Уваров — Ф. Шмаков, Громеко — В. Стржельчик, Хильда—Э. Киви.

В эпизодах: М. Ладыгин, В. Чемберг, П. Усовниченко, И. Боголюбов, Е. Горюнов, Ю. Шишкин, В. Харитонов, Марина Блинова, Сережа Шабанов.

●

«Раздумья», 8 ч.

Авторы сценария А. Кива, М. Краковский; постановка Т. Родионовой; главный оператор О. Куховаренко; оператор В. Ковзель; художник Г. Кропачев; композитор Н. Симонян; звукооператор Н. Косарев.

В ролях: Мигунов, отец — Ю. Толубеев, Мигунов, сын—Д. Барков. В фильме заняты Е. Лебедев, М. Екатерининский, Л. Лисянская, В. Марьев, В. Максимов, А. Волгин, Л. Чуприро, С. Донцов, А. Михайлова, Ю. Казанский, Б. Разумейко, И. Тайманова.

В эпизодах: Н. Мамаева, Н. Рождественский, В. Гайдаров, Р. Широких, Ф. Никитин, Т. Тэльник, Л. Панич, А. Соколов, И. Замотина, М. Мамкина, Ю. Панич, Каринэ Маранджян.

●

«Эзоп», фильм-спектакль по пьесе Гильерме Фигейредо «Лиса и виноград», 9 ч.

Сценарная разработка и постановка Г. Товстоногова, Ю. Музыканта; главные операторы: М. Магид, Л. Сокольский; художник А. Блэк; композиторы: Н. Симонян, Ю. Прокофьев; звукооператор Л. Вальтер; режиссер А. Тубеншляк; оператор В. Фомин.

В ролях: Эзоп—В. Полицеймако, Ксанф — Н. Корн, Клея—Н. Ольхина, Мели — И. Кондратьева, Агностос—П. Луспекаев, начальник стражи—В. Кузнецов, эфиоп—Б. Васильев.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Свет в окне», 8 ч.

Автор сценария Б. Силаев; режиссер-постановщик В. Кочетов; оператор Н. Луканев; художник Ю. Богатыренко; режиссер Б. Фокин; композитор А. Филипенко; текст песен Н. Сингаевского; звукооператор Б. Морозевич. Комбинированные съемки: оператор В. Костроменко; художник Н. Куршпетов.

В ролях: Андрей Костров—В. Егоров, Таисия—В. Пугачева, Константин—Л. Жуков, Вера—Е. Зяброва, Иван—В. Плотников, Петренко—Ю. Цупко, Авилов—О. Жаков, Юра—Б. Романов, Дмитрий—В. Терехов.

В эпизодах: В. Гурин, Д. Капка, Ю. Сарычев, М. Шаманская, И. Соколянский. В фильме принимали участие луганские тепловозостроители.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Хамза», 11 ч.

Авторы сценария: К. Яшен, С. Мухамедов; режиссер-постановщик З. Сабитов; оператор Н. Рядов; второй оператор Л. Травицкий; режиссеры: Э. Каримов, Р. Батыров; главный художник В. Еремян; художники: Е. Пушин, В. Гулямходжаев; композитор Н. Акбаров; звукооператор К. Бурибаев. Комбинированные съемки: оператор В. Морозов; художник Б. Мякотных.

Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа А. Кудряшов.

В ролях: Хамза — А. Ходжаев (дублирует А. Карапетян), Андреев—К. Михайлов (К. Тыртов), Саодат—Я. Абдуллаева (Н. Зорская), Зульфия—Т. Кокова (А. Кончакова), Алиджан—К. Абдураимов (Ю. Чекулаев), Шадман — Н. Касымов (В. Хохряков), Назири—Р. Хамраев (М. Глузский), Шавкат—К. Ходжаев (Г. Шпигель), Гияс Ходжа—Р. Пирмухамедов (М. Головин), Хурамбай—С. Алимов (В. Файнлейб).

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Орлиный остров», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Рошаль, Г. Федоров, Ю. Дунский, В. Фрид; режиссеры-постановщики; М. Израилев, М. Рошаль; главный оператор В. Калашников; художники: С. Булгаков, А. Роман; режиссер А. Матвеев; оператор Д. Моторный; композитор Э. Лазарев; текст песен А. Конунов; звукооператор В. Лаврик.

В ролях: Вынту—Г. Юдин, Ирина—С. Дружинина, Вэтэшану—Р. Плятт, Георге—И. Шкуря, Катинка—Е. Мелкоч, Адриан—В. Константинов, Сашка—В. Смирнов, Таня—Н. Хренникова, Тиника—Валя Горшков.

В эпизодах: Ю. Саранцев, Б. Петелин, Л. Данчишин, В. Брееру, И. Левяну, П. Воротняк.

ФРУНЗЕНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Девушка Тянь-Шаня», 8 ч.

Авторы сценария: К. Джантошев, М. Аксаков; режиссер - постановщик А. Очкин; оператор В. Коротков; музыка Н. Крюкова; звукооператор В. Копотев; художник А. Макаров; режиссер А. Алымбаев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Сухобоков.

В ролях: Алтынай—Ж. Селдакматова, Асаке—Б. Омуралиев, Аширбай, его отец —М. Рыскулов, мать Алтынай—А. Жанкорозова, отец —К. Джантошев, Чаки—А. Айбашев, Айша—Ж. Сыдыкбекова, Муса—А. Умуралиев.

В эпизодах С. Рыспеков, Т. Уралиев, Д. Бектурова, Д. Асанова, К. Сыдыгалиева, А. Джантемиров, А. Ибраимов.

Роли дублируют: Л. Колпакова, Б. Муравьев, Я. Беленький, Е. Лосакевич, В. Волков, З. Александрова, Е. Копелян, Н. Крюков.

ТАЛЛИНСКАЯ СТУДИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

«Актер Йоллер» (по одноименному рассказу В. Пансо), 8 ч.

Автор сценария Юри Ярвет; режиссер Вирве Друоя; оператор Антон Мутт; художник Линда Андресте; композитор Геннадий Подельский; звукооператор Эрнст Вебер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Тоомас Йоллер—Вольдемар Пансо (дублирует А. Толбузин), Рутс Плутус—Юри Ярвет (Я. Янакиев), Майн—Линда Руммо (В. Караваева), Сирье—Эстер Пяюсоо (М. Виноградова), Тагамаа — Аксель Орав (Ю. Чекулаев), Мытлик — Кулно Сювалеп (О. Мокшанцев), Эрпс—Франц Малмстен (К. Николаев), Иоханнес—Рудольф Нууде (Н. Граббе), старый Аугуст—Рутс Бауман (А. Кубацкий).

КИНОСТУДИЯ «МОСНАУЧФИЛЬМ»

«Зеленый патруль», 8 ч., цветной.

Сценарий Ю. Дмитриева; постановка Г. Нифонтова; оператор Г. Хольный, композитор А. Локшин; звукооператор К. Бек-Назаров; художник Я. Фельдман.

В ролях: лесник—И. Коваль-Самборский, секретарь райкома — В. Хохряков, браконьер Антипов—Л. Глущенко, Димка—Володя Гуськов, Семен—В. Буяновский, Николай—В. Головненков, Косой—Боря Сморчков, Лена—Л. Калинина, Оля — Тамара Козлова, Мишка—Саша Баранов.

В эпизодах: В. Борискин, В. Гостинский, Н. Ефимова, А. Кузнецов, В. Тягушев, А. Цинман, В. Цыганков, Миша Кис-

ляров, Марина Афонькина, Боря Дыбин, Тамара Криворучко, Шура Еремина, Юра Сереляков, Володя Солодухов, Андрей Черноценков.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Конец черной топи», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Снесарев; режиссер В. Дегтярев; оператор М. Каменецкий; композитор В. Соловьев-Седой; звукооператор Г. Мартынюк; художник - постановщик В. Данилевич; кукловоды-мультипликаторы: К. Мамонов, П. Петров; куклы и декорации выполнили художники: В. Куранов, А. Целиков, Г. Лютинский, В. Калашникова, В. Черкинская, О. Глюцинская, В. Чернихова под руководством Р. Гурова.

Роли озвучивали: Г. Вицин, И. Мазинг, В. Ратомский, В. Лепко.

●

«Впервые на арене», 1 ч., цветной.

Автор сценария Е. Кршижановская; режиссеры: В. Пекарь, В. Попов; оператор Н. Климова; композитор А. Варламов; звукооператор Н. Прилуцкий; текст песни и диалог В. Коростылева; художники-постановщики: И. Николаев, В. Попов; художники: В. Шевков, В. Пекарь, В. Караваев, Ю. Бутырин, И. Троянова, Е. Танненберг.

Роли озвучивали: М. Куприянова, А. Грибов, С. Мартинсон, М. Новохижин.

●

«Стрекоза и Муравей» (по мотивам одноименной басни И. А. Крылова), 1 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Бялковская, А. Сазонов; оператор Н. Климова; композитор В. Гевиксман; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Л. Резцова, И. Подгорский, Т. Федорова, Е. Комова, В. Котеночкин, Б. Чани, В. Карп, А. Давыдов, Б. Бутаков; художник-декоратор И. Светлица; художник - постановщик М. Рудаченко; режиссер Н. Федоров.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Сказки Жигмонда Морица», 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных фильмов «Паннония», Венгрия.

Автор сценария и режиссер Тибор Чермак; художники: Сабольч Сабо, Гизи Вэрэш, Грете Мадан, Ева Батаи, Эржи Еден, Андор Ласло, Коти Шпитцер, Вардеак Чилла; операторы: Андрош Чех, Эржи Кирай; композитор Дьёрдь Ранки.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм», Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

●

«Из любви к принцессе», 3 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест».

Режиссер Ион Попеску-Гопо; оператор Аурел Самсон; композитор Думитру Кэпояну; звукооператор Дан Ионеску.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют: король—Нику Пэунеску, королева—Эуджения Попович, принцесса—Чезарина Кирицеску, принц золотых монет—Дем Саву, пастух—Флорин Пиерсик, советник, притворившийся злым змеем—Ион Ману, настоящий змей—Константин Тэпырдя.

●

«Рангом ниже», 8 ч.

Производсгво «Гунния», Будапешт.

Автор сценария Дьёрдь Хамош; режиссер Фридеш Бан; художники: Алис Келчен, Тибор Нэлл; оператор Барнабаш Хеди; композитор Янош Дюлаи Гааль; звукооператор Ене Винклер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют и дублируют: мама, которая возражает—Мария Шуйок (дублирует В. Токарская), папа, который не против—Имре Радаи (В. Осенев), виновник спора—Тибор Бичкеи (В. Прохоров), виновница спора—Илдика Шойом (Р. Макагонова), возмутитель спокойствия — Ирен Пшота (В. Чаева), громоотвод — Ласло Маркуш (А. Карапетян), мама, которая ничего не подозревает—Марта Фонаи (Е. Кузюрина), папа, который также не против — Шандор Печи (Д. Дубов).

●

«За горизонтом», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов в Софии.

Автор сценария Павел Вежинов; режиссер Захарий Жандов; оператор Васил Холиолчев; художник Тодор Панайотов; композитор Константин Илиев; звукооператор Дончо Хинов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют и дублируют: Марин—Стефан Петров (дублирует А. Ханов), Стефан—Богомил Симеонов (В. Кордунов), Добри—Иван Кондов (Б. Баташев), Крыстан—Любомир Киселечки (С. Коренев), Дафин—Николай Мандулов (В. Земляникин).

●

«Весна в людях», 8 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии «Тяньма».

Авторы сценария: Кэ Лин, Се Цзюнь-фэн, Сан Ху; режиссер Сан Ху; оператор Чжоу Да-мин; художник Ван Юэ-бай; звукооператор Чжу Вэй-ган.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа А. Бергункер; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

Роли исполняют: Лань Цзи-кан — Бай Му (дублирует Н. Крюков), Фан Цюнь—Бай Ян (М. Блинова), Дин Да-ган—Вэй Юй-пин (А. Суснин), Чжу Сю-юнь—Ван Дань-фен (Ж. Сухопольская), Лян Ши-чан — Чжун Шухуан (П. Кашлаков), корреспондент—Фэн Сяо (А. Степанов), Мяо Вэнь-вэй—Шу Цзи-чэн (И. Боголюбов), Хэ Цзянь-шэн—Цзян Шань (М. Дубрава), профессор Ся—Юэ Лу (Н. Гаврилов), профессор Бай — Чжэнь-минь (Г. Куровский).

●

«Варшавская сирена», 10 ч.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов, Польша.

Авторы сценария: Тадеуш Макарчинский, Станислав Дыгат; режиссер Тадеуш Макарчинский, оператор Богуслав Ламбах; художник Войцех Крыштофьяк; композитор Казимеж Сероцкий; звукооператор Ян Радлич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Сава—Б. Поломска (дублирует О. Маркина), Варш —И. Смяловский (В. Тихонов), Кобылиха—Г. Скаржанка (Н. Никитина), Славеуш—В. Янковский (Г. Милляр), Мацек—В. Михниковский (Ю. Саранцев), Кася —А. Янковска (З. Земнухова), Сирена—Г. Земблжуска (С. Мизери), отшельник—Я. Кёхер (А. Кубацкий), водяной—А. Лодзинский (Я. Беленький), кот—Б. Павлик (Я. Янакиев), ворон—В. Скочиляс (В. Осенев), купцы: Полис — Ю. Крейер (В. Тягушев), Голис—Л. Ордон (И. Гуров), Недолис—А. Мулярчик (А. Тарасов).

●

«Год первый» (по повести Александра Сцибор-Рыльского «Январь»), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Камера», Лодзинская студия художественных фильмов, Польша.

Автор сценария Александр Сцибор-Рыльский; режиссер Витольд Лесевич; оператор Чеслав Свирта; художник Войцех Криштофяк; композитор Тадеуш Бэрд; звукооператор Збигнев Вольский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горь-

кого. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Отрина—Станислав Зачик (дублирует В. Дружников), Дунаец—Лешек Гердеген (А. Бахарь), Генслицкая—Мария Беднарска (М. Гаврилко), Дорота, учительница—Александра Шлёнска (Л. Матвеенко), Мигулко—Витольд Пыркош (Д. Дубов), Патка—Станислав Вышинский (В. Рождественский).

●

«Где черту не под силу», 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Сценарий Ф. Даниэля, М. В. Кратохвила; режиссер Зденек Подскальский; оператор Иржи Сафарж; художник Борис Моравец; композитор Зденек Лишка; звукооператор Милан Новотный.

Фильм дублирован на студии«Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Фауст—Мирослав Горничек (дублирует В. Кенигсон), Мефистофела—Яна Главачева (А. Кончакова), Гатль — Иржи Совак (Е. Весник), Боровичка — Властимил Бродский (С. Цейц), Вагнер—Рудольф Грушинский (Г. Шпигель), Шпачкова—Ярмила Смейкалова (А. Петухова), водитель—Богумил Безоушка (Л. Потемкин), Шпоутилова—Дарья Гайска (В. Телегина).

●

«Богатырь», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Сценарий Братислава Блажека при участии Милоша Маковца; режиссер Милош Маковец; оператор Рудольф Милич; художники: Ольдрих Босак, Михал Ромберг; композитор Милош Вацек; звукооператор Ладислав Гаусдорф.

Фильм дублирован на студии«Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

В ролях: Франтишек Петерка, Алена Вранова, Ярослав Марван,Стелла Заворкова, Еман Фиалла, Богуш Загорский, Иржи Совак, Владимир Меншик, Владимир Грубый, Зденек Кутил, Иржина Стеймарова, Вацлав Постранецкий.

Роли дублируют: М. Орлов, Л. Чупиро, Н. Гаврилов, Н. Крюков, Е. Копелян, М. Блинова, Е. Григорьев, А. Степанов, Е. Барков, А. Кожевников, И. Ефимов.

●

«Скорый до Остравы», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария:Йозеф Нойберг, Франтишек Влчек; режиссер Ярослав Мах; оператор Вацлав Ганущ; художник Карел Черный;композитор Штапан Луцкий; звукооператор Эмиль Поледник.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Махач—Франтишек Вицена (дублирует Ю. Саранцев), Власта, его жена — Дагмар Зиканова (Г. Водяницкая), Ванек—Л. Г. Струна (К. Николаева), Соукуп — Ладислав Троян (В. Прохоров), Клир—Ян Скопечек (Я. Янакиев), девушка-проводник—Марцела Мартинкова (З. Земнухова), Шнабль—Франтишек Шлегр (Я. Беленький), Ганка—Зузана Фишаркова (Л. Бабичкова).

●

«Пятый отдел», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: В. Скленарж, В. Непраш, И. Ганибал, Л. Станек при участии И. Полака; режиссер Индржих Полак; оператор Ян Чуржик; музыка Э. Иллин; звукооператор Ф. Фабиан; художник М.Неедлый.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют и дублируют: Шимек—Р. Лукавский (дублирует С. Курилов), Карлик—И. Врштяла (Г. Юдин), Мразек—Я. Розсивал (А. Алексеев), Йонаш—Я. Мареш (В. Файнлейб), Пеха—О. Выкипел (В. Нещипленко), Шимкова—Н. Гаерова (В. Беляева), Лингартова—Э. Шенкова (Н. Никитина), Геран—Р. Врхота (Б. Кордунов), Ланг—Ф. Леринг (Г. Шпигель).

●

«Черный жемчуг», 10 ч.

Производство киностудии «Босна-фильм», Югославия.

Автор сценария Юг Гризель; режиссер Светомир Янич; оператор Эдуард Богданич; художник Веселин Бадров; композитор Боян Адамич; звукооператор Любомир Петек.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа В. Фролков.

Роли исполняют: Северин Белич, Михайло Викторович, Милан Айваз, Франьо Тума, Миливой Евремович, Райко Иванович, Здравко Романович, Стеван Момчилович, Зоран Ибишбегович, Предраг Джудович, Иосип Томич и другие.

Роли дублируют: Марко — В. Балашов, Спиро — В. Сочинский, «Адмирал» — П. Михайлов, Вассо — А. Филатов, тетушка Бетина — Н. Бухарина, «Атаман» — Ю. Горобец, «Черный Джо»—Е. Гиммельфарб, «Злюка», — О. Шаповалов, толстяк—А. Фрадис, Саша—Ф. Спокойный, «Коки»— В. Зелицкий, «Пенда» — Э. Бренер, «Красавчик»—М. Мер.

●

«Призыв», вторая серия, 8 ч.

Производство «Джемини студиоз», Индия.

Авторы сценария: Котамангалам Суббу, Рамананд Сагар; режиссер С. С. Васан; оператор П. Эллаппа; художник М. С. Джанакирам; композитор К. Рамчандра; звукооператор К. Е. Биггс.

Фильм дублирован на студии имени М.Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Ратан—Дилип Кумар (дублирует А. Песелев), Манджу — Виджаянтимала (Н. Зорская), Рамлал—Радж Кумар (В. Авдюшко), Парвату, его жена—Пандари Баи (К. Козленкова), Севакрам — Мотилал (Б. Баташев), Малти—Б. Сароджа Деви(В. Петрова), Нанду—Джонни Вокер (В. Баландин), Чалло— Мину Мумтаз (Н. Самсонова).

●

«Женатый холостяк» (по роману Эрика Поуплиера), 9 ч.

Производство «Карлмарфильм», Норвегия.

Авторы сценария: Флеминг Линге, Отто Карлмар; режиссер Эдит Карлмар; оператор Сверре Бергли; художник Зайцов; композитор Май Сенстеволд; звукооператор Туре Кинге.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Рустад, глава фирмы «Все для детей»—Туре Фосс (дублирует О. Мокшанцев), Вероника Флинт, его секретарь — Соня Вигерт (В. Чаева), Бьерн Лунд—Атле Мертон (О. Голубицкий), Анита Рейнертс, жена взаймы—Ранди Колстад (Е. Холина), Тур Рейнертс, ее муж—Эрик Лассен (Я. Янакиев), Венке Рустад—Вигдис Рейсинг (Р. Макагонова).

●

«Скрытый рай» (по сюжету Луиса Осорно Барона), 8 ч., цветной.

Производство «Альянса Синематографика», киностудия «Чурубуско-Ацтека», Мексика.

Сценарий Маурисио Де Ла Серна, Адольфо Лопес Портильо; режиссеры Маурисио Де Ла Серна, Рафаэль Севилья; оператор Луис Осорно Барона; художники: Хесус Брачой, Рамон Родригес,Карлос Хименес Маварак; продюсеры: Альфонсо Санчес Тельо, Роберто Фигероа Матеос.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм» Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г.Мартынюк.

Роли исполняют: Мария Элена Маркес, Хорхе Мартинес Де Ойос, Луис Эсорно Барона младший.

Роли дублируют: С. Коновалова, Б. Кордунов, Л. Шабарин, В. Кенигсон, С. Цейц.

●

«Розы для г-на прокурора», 10 ч.

Производство «Курт Ульрих-фильм», ФРГ.

Сценарий Георга Хурдалека по идее В. Штаудте; режиссер Вольфганг Штаудте; оператор Эрих Клаунигк; художник Вальтер Хааг; композитор Раймунд Розенбергер; звукооператор Гейнц Мартин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Шрамм, прокурор—Мартин Хельд (дублирует Р. Плятт), Хильдегард, его жена—Камилла Спира (Н. Никитина), Руди Клайншмидт—Вальтер Гиллер (Г. Дудник), Лисси—Ингрид Ван Берген (О. Маркина).

●

«Ярмарка», 11 ч.

Производство «Фрайе Фильм Продукцион», ФРГ.

Автор сценария и режиссер Вольфганг Штаудте; оператор Георг Краузе; художники: Эллен Шмидт, Олаф Ивенс; композитор Генрих Ритмюллер; звукооператор Ганс Эбель.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Пауль Мертенс—Ганс Манке (дублирует В. Хохряков), Марта Мертенс, его жена—Маня Беренс (Н. Никитина), Роберт Мертенс, их сын—Гетц Георге (А. Кузнецов), Аннет, француженка—Жюльетт Майньель (Л. Малышева), Георг Хельхерт—Вольфганг Райхманн (В. Кенигсон), пастор—Фриц Шмидель (Б. Баташев), Бальтхаузен, трактирщик—Бенно Гофман (К. Николаев).

●

«Женщина в халате» (по рассказу Тэда Уиллиса), 9 ч.

Производство «Ассошиэйтед Бритиш Пикчер Корпорейшн», Англия.

Автор сценария Тэд Уиллис; режиссер Дж. Ли Томпсон; оператор Гилберт Тэйлор; художник Роберт Джонс; музыкальное оформление Луи Леви; звукооператор Гарольд В. Кинг; продюсеры: Фрэнк Годуин, Дж. Ли Томпсон.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Эми—Ивонна Митчелл (дублирует Д. Богданова), Джим—Энтони Куэйл (А. Задачин), Джорджи—Сильвия Симз (З. Сорочинская), Брайен—Эндрю Рэй (О. Анофриев), Хилда—Кэрол Лесли (В. Петрова).

«12 разгневанных мужчин», 10 ч.

Производство «Юнайтед Артистс», США.

Сценарий Реджинальда Роуз; режиссер Сидней Люмет; оператор Борис Кауфман; композитор Каньон Хопкинз; художник Роберт Маркел; продюсеры Генри Фонда, Реджинальд Роуз.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Евгенев; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: председатель — Мартин Балзам (дублирует О. Голубицкий), второй—Джон Фидлер (Г. Вицин), третий—Ли Дж. Кобб (М. Погоржельский), четвертый — Е. Г. Маршалл (М. Глузский), пятый—Джек Клугман (В. Файнлейб), шестой—Эдвард Бинс (А. Алексеев), седьмой — Джек Уорден (Е. Весник), восьмой — Генри Фонда (Б. Кордунов), девятый—Джозеф Суини (Г. Вицин), десятый — Эд Бэгли (Я. Беленький), одиннадцатый — Джордж Восковец (К. Тыртов), двенадцатый—Роберт Веббер (Г. Юдин)

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

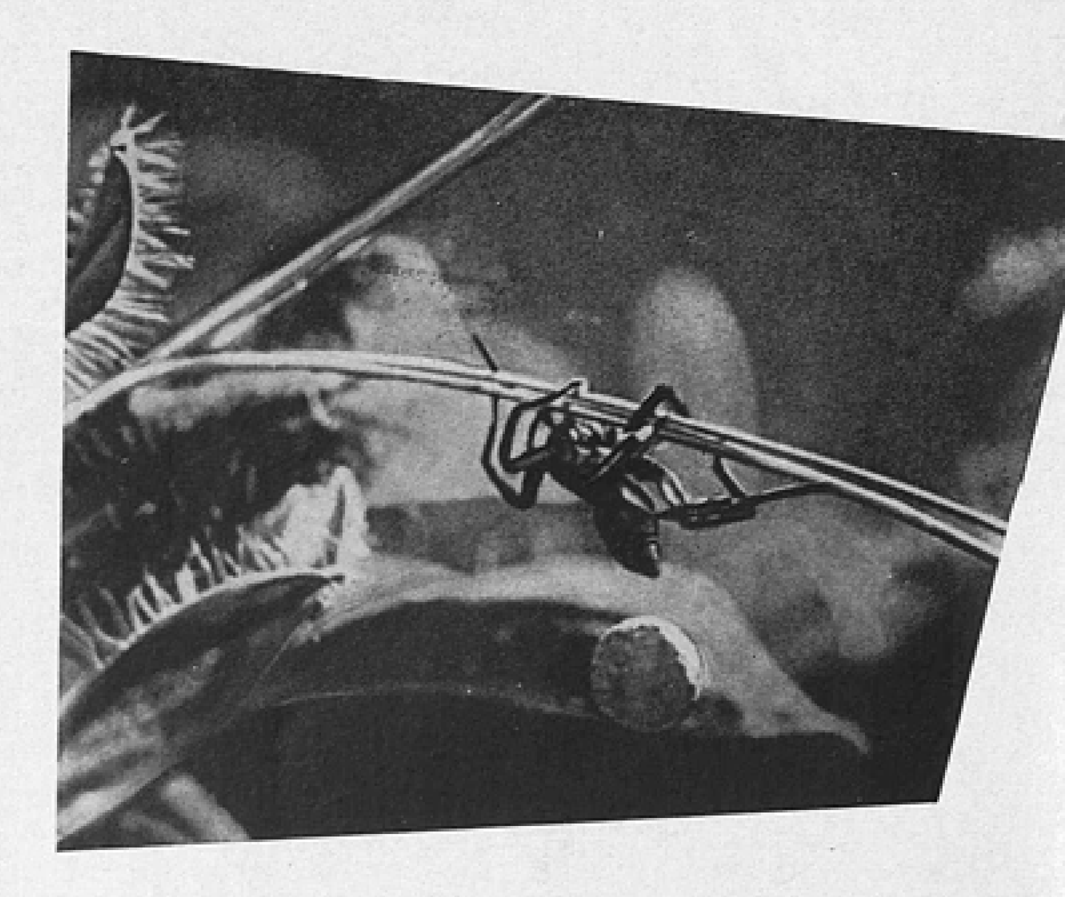
Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А08040. Подписано к печати 1/VIII 1961 года
Формат бумаги 92×108 1/16. Печатных листов 10,25 (условных листов 16,7)
Учетно-издательских листов 15,83 Тираж 23 000 экз. Заказ № 1217
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105.

Цена 1 руб.

26



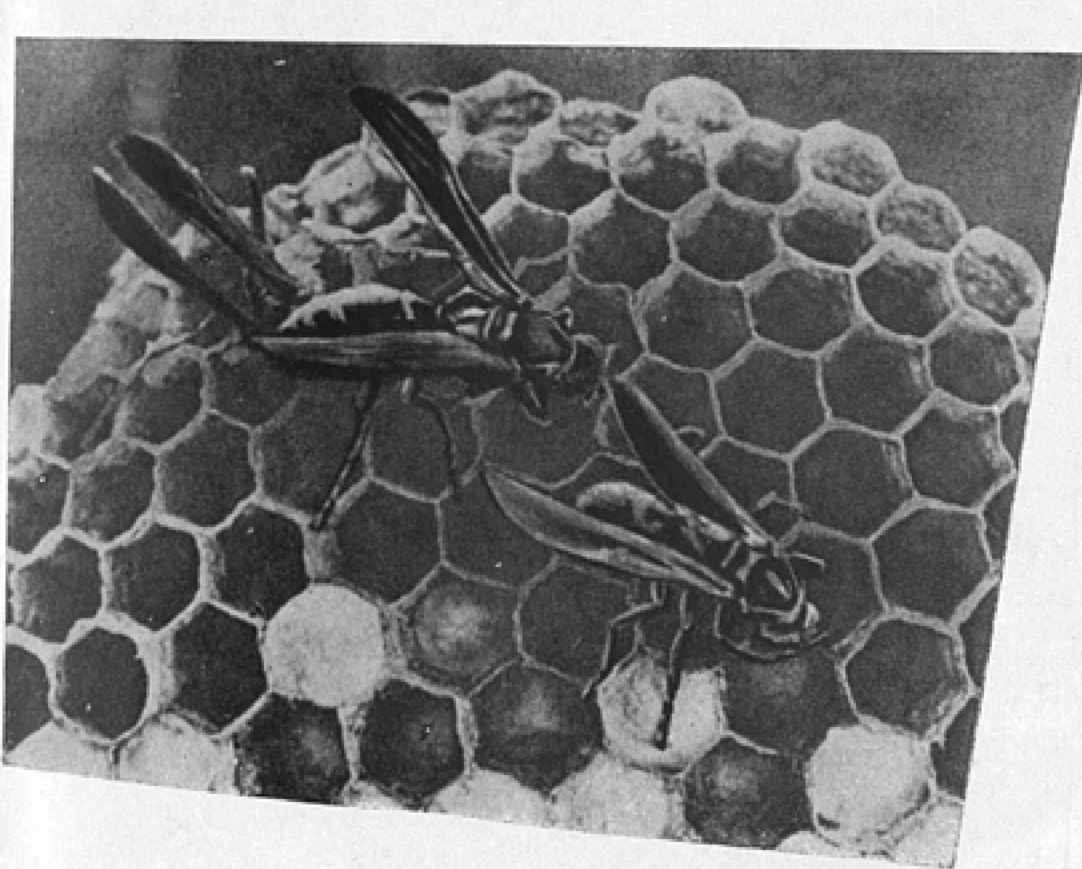
«Круг солнца» (Канада). Режиссер Колин Лоу, оператор Джон Споттон



«Серебряные нити» (Венгрия). Автор сценария и режиссер Агоштон Коллани



«Жизнь ос» (Япония). Автор сценария, режиссер и оператор Рокуро Иосида





«Процветающий Пхеньян» (Корейская Народно-Демократическая Республика). Авторы сценария Юн Дык Чун, Ким Ен Сан, Ли Чун Себ; режиссер Ли Чун Себ, оператор Ким Ин Хиен





«ГОЛЫЙ ОСТРОВ»







Фильм удостоен Большого приза Второго Международного кинофестиваля в Москве

«ЧИСТОЕ НЕБО»

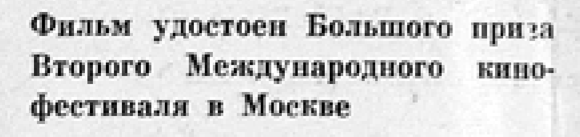








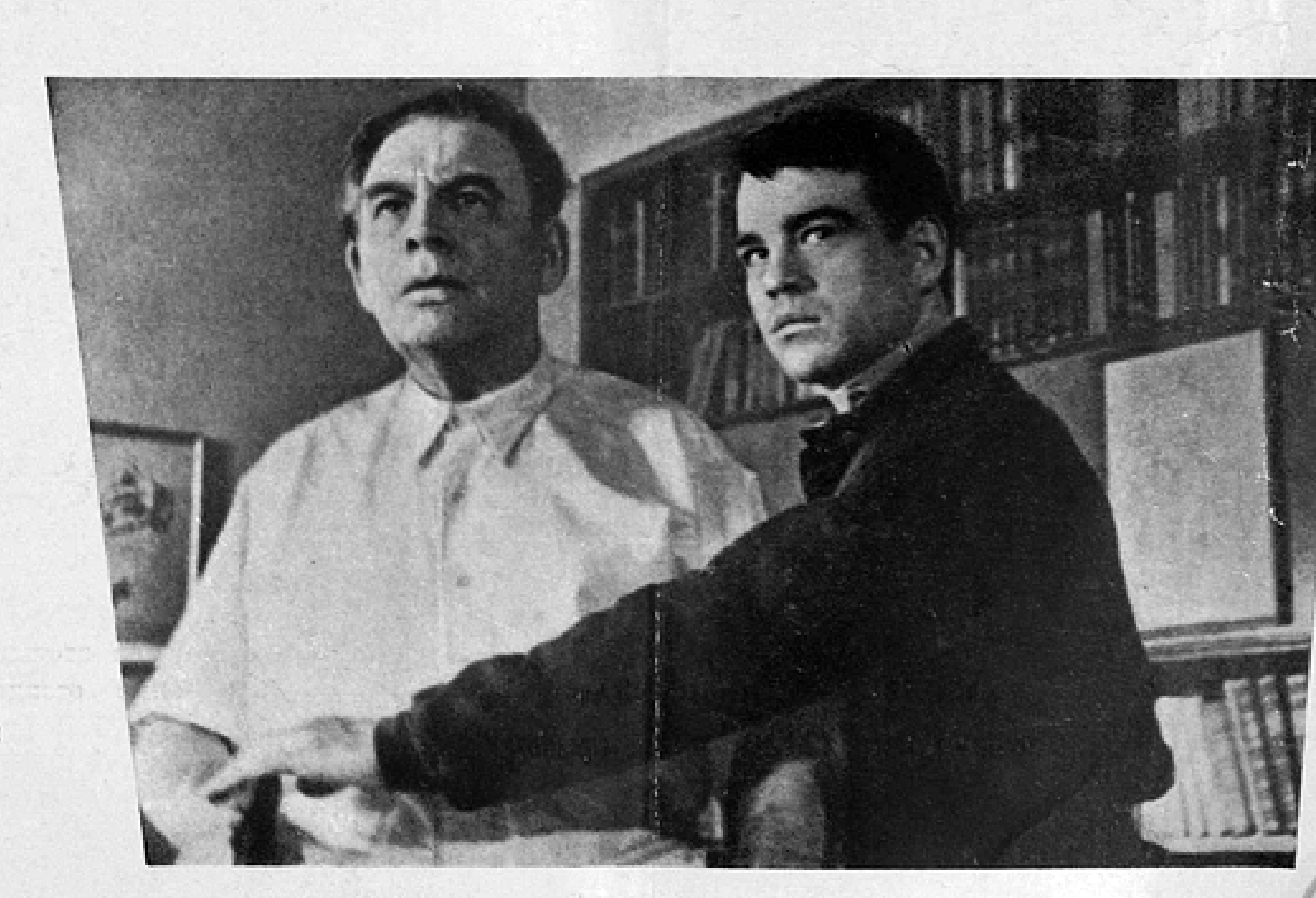




Фильм удостоен Большого приза Второго Международного кинофестиваля в Москве

«ВСЕ ПО ДОМАМ»

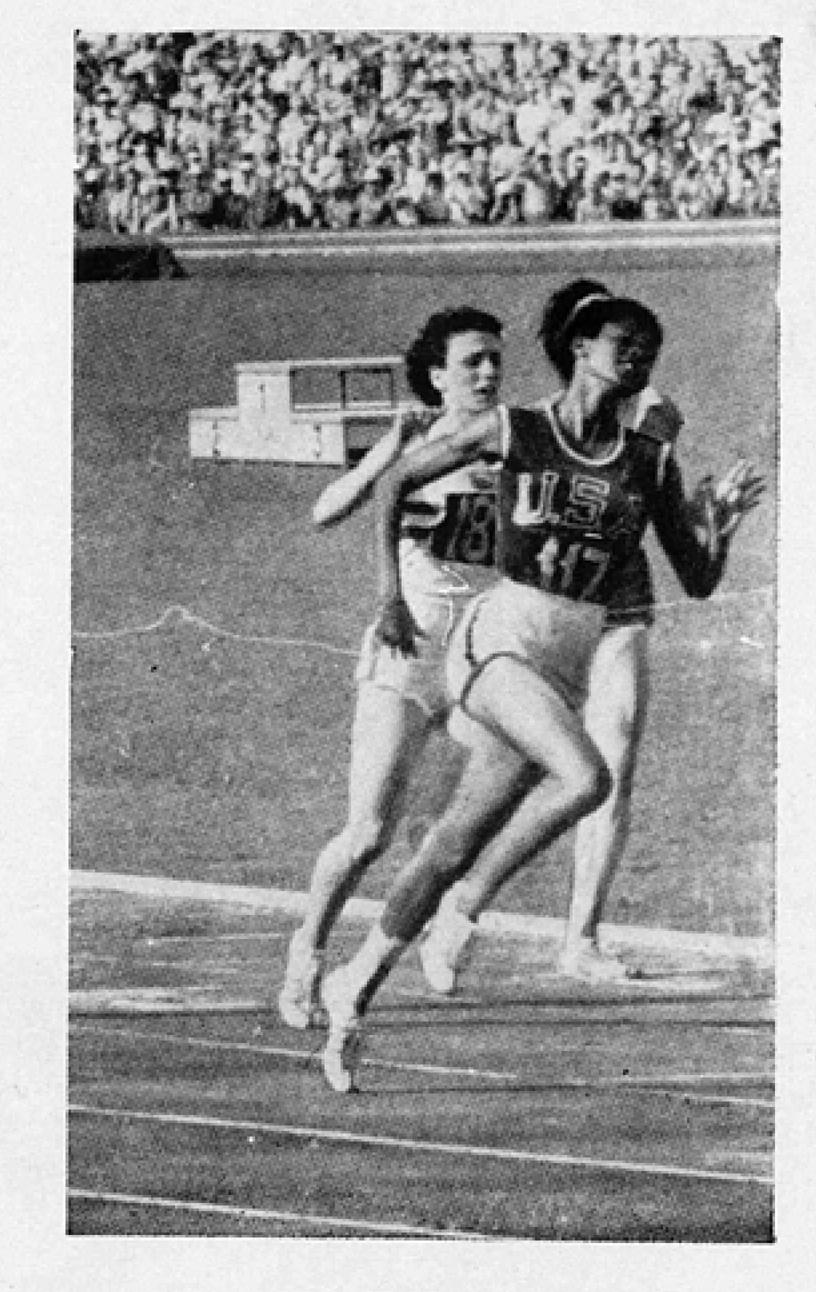
Фильм награжден Золотым призом — специальной премией жюри фестиваля



«ПРОФЕССОР МАМЛОК»

Фильм награжден Золотым призом

«КАК МОЛОДЫ МЫ БЫЛИ»
Фильм награжден Золотым призом



«БОЛЬШАЯ ОЛИМПИАДА»
Фильм награжден Золотым призом

Призы и дипломы лучшим фильмам

С 9 по 23 июля 1961 года в Москве проходил Второй Международный кинофестиваль.

В кинофестивале приняли участие Австралия, Австрия, Народная Республика Албания, Аргентина, Афганистан, Бельгия, Народная Республика Болгария, Великобритания, Венгерская Народная Республика, Демократическая Республика Вьетнам, Гвинея, Германская Демократическая Республика, Греция, Дания, Израиль, Индия, Индонезия, Ирак, Иран, Италия, Канада, Китайская Народная Республика, Корейская Народно-Демократическая Республика, Куба, Республика Мали, Марокко, Мексика, Монгольская Народная Республика, Нигерия, Нидерланды, Норвегия, Объединенная Арабская Республика, Перу, Польская Народная Республика, Румынская Народная Республика, Соединенные Штаты Америки, Сомали, Союз Советских Социалистических Республик, Финляндия, Франция, Чехословацкая Социалистическая Республика, Швеция, Федеративная Народная Республика Югославия, Япония.

На кинофестиваль представили свои фильмы отдельные фирмы и кинoорганизации Испании, Федеративной Республики Германии, Чили, Швейцарии.

Кроме того, на фестиваль приехали делегации и представители из Бразилии, Ливана, Ливии, Того, Турции, Цейлона, Эквадора.

В кинофестивале приняли участие ООН, ЮНЕСКО и Детский фонд ООН.

Крупнейший по количеству участников, Второй Московский кинофестиваль стал подлинным смотром мирового киноискусства. На нем были представлены все континенты земного шара. Кинематографисты

стран с высокоразвитым кинопроизводством встретились с представителями многих стран Африки, Азии и Латинской Америки, которые только начинают развивать свою кинематографию, воплощающую исторический опыт их народов, национальные традиции их культур.

На фестиваль в Москву прибыло более 620 делегатов, гостей и представителей прессы зарубежных стран. В фестивале приняли участие представители кинематографии всех 15 братских советских республик.

На фестивале просмотрен 251 фильм, в том числе 82 представленных на конкурс.

Второй Международный кинофестиваль в Москве проходил под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» Благородные идеи девиза определили дух фестиваля и его международный резонанс.

В ходе фестиваля была проведена трехдневная дискуссия на тему «Художник и время», привлекшая активный интерес гостей и представителей прессы. Состоялись творческие встречи и беседы участников фестиваля на «Мосфильме», на студиях документальных фильмов, «Союзмультфильме», в Институте кинематографии, в Союзе работников кинематографии, в Союзе журналистов, в Союзе обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами и т. д.

Большой интерес вызвала также дискуссия о фильмах по искусству, проведенная по инициативе ЮНЕСКО Союзом работников кинематографии СССР и Институтом истории искусств Академии наук СССР.

Состоялись многочисленные встречи зарубежных и советских кинематографистов со зрителями на заводах, во дворцах культуры, клубах и кинотеатрах. Гости фестиваля приняли участие в проведении Московского Дня кино, познакомились с Москвой, с ее достопримечательностями, выезжали в подмосковный колхоз, в пионерский лагерь, на Выставку достижений народного хозяйства, совершили воскресную прогулку по каналу имени Москвы.

В фестивальные дни в Москве демонстрировались выставки, отражающие достижения киноискусства. Было проведено 26 пресс-конференций делегаций стран-участниц и отдельных мастеров киноискусства. Регулярно выходила на трех языках газета «Московский кинофестиваль», ставшая трибуной участников фестиваля, обсуждавших коренные проблемы современного кино.

Московский кинофестиваль стал фестивалем дружеских встреч, способствующих расширению личных контактов и обмену творческим опытом. Эти встречи были проникнуты заботой о дальнейшей активизации киноискусства в служении великим идеям гуманизма и борьбы за мир во всем мире.

Жюри фестиваля по художественным фильмам и по документальным, научно-популярным и мультипликационным фильмам всесторонне обсудили представленные на конкурс произведения и присудили:

ПО РАЗДЕЛУ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Большой приз — ex aequo (поровну) — фильмам «Голый остров» (Япония) и «Чистое небо» (СССР).

Золотой приз — специальная премия жюри фестиваля — фильму «Все по домам» (Италия).

Золотые призы — фильмам «Профессор Мамлок» (Германская Демократическая Республика) и «Как молоды мы были» (Народная Республика Болгария).

Серебряные призы — фильмам «Альба Регия» (Венгерская Народная Республика), «Жажда» (Румынская Народная Республика); фильму «Привидения в замке Шпессарт» (Федеративная Республика Германия) — за лучший комедийный фильм; Арману Гатти — за лучшую режиссуру (фильм «Загон», Франция); актрисе Юй Лань (фильм «Семья революционера», Китайская Народная Республика) — за лучшее исполнение женской роли; артистам Питеру Финчу (фильм «Процесс над Оскаром Уайльдом», Великобритания) и Бамбангу Херманто (фильм «Борцы за свободу», Индонезия) — ex aequo (поровну) — за лучшее исполнение мужской роли; Богуславу Ламбаху (фильм «Сегодня ночью погибнет город», Польская Народная Республика) — за лучшую операторскую работу; Биллу Констэблу — по декорациям, Тэрену Моргану — по костюмам (фильм «Процесс над Оскаром Уайльдом», Великобритания) — за лучшую работу художника в фильме.

ПО РАЗДЕЛУ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ, НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — фильму «Большая олимпиада» (Италия).

Серебряные призы — хроникально-документальным фильмам: «Рождение корабля» (Польская Народная Республика), «Огни и люди» (Народная Республика Болгария), научно-популярному фильму «Река жизни» (Великобритания) и мультипликационному фильму «Паразит» (Чехословацкая Социалистическая Республика).

Советские общественные организации учредили ряд дополнительных почетных дипломов и призов для фильмов, участвующих в фестивале, и присудили их:

Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР — фильмам «Огонь на второй линии фронта» (Демократическая Республика Вьетнам), «Река Туманган» (Корейская Народно-Демократическая Республика), режиссеру фильма «Вильгельм Телль» Мишелю Дюкоффу (Швейцария).

Союз писателей СССР — фильму «Рассказы о революции» (Куба).

Союз композиторов СССР — композитору Хикару Хаяси за музыку к фильму «Голый остров» (Япония).

Союз журналистов СССР — фильму «Записки об эмиграции. Испания, 1960» (Швейцария).

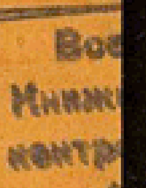
Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами — фильму «Последняя зима» (Дания), режиссеру и исполнителю главной роли фильма «Эта земля моя» Уго дель Карриль (Аргентина), исполнителю роли Франклина Делано Рузвельта в фильме «Восход солнца в Кампобелло» Ральфу Беллами (США).

Советский Комитет защиты мира присудил диплом фильму «Сегодня ночью погибнет город» (Польская Народная Республика).

Комитет молодежных организаций — фильму «Завтрашний день деревни Нангила» (Мали).

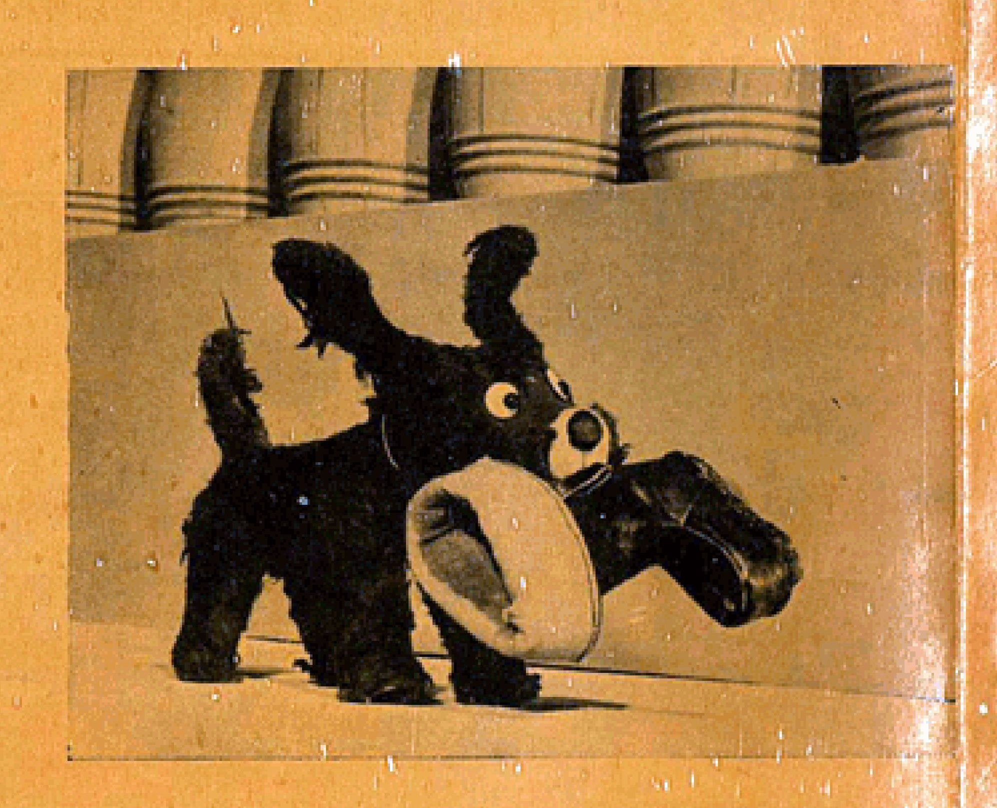
Союз спортивных обществ и организаций СССР — фильму «Большая олимпиада» (Италия).













Кадры из кукольного фильма «Я и Мурри». Режиссер Э. Туганов. Художник Х. Клаар. Оператор Х. Паре. Таллинская киностудия, 1961